RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta cassetta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive
Vogio un soldo par testa: e ghe la trovo.

5-6

MAGGIO - GIUGNO
1954

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO-ROMA

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno III - Numeri 5-6 - Maggio-Giugno 1954

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI MILANO - ROMA

Room, Jutkevic e Ciaureli nel periodo muto

Come Friederich Ermler, anche Abraham Room aveva iniziato il suo lavoro registico con films « rivoluzionario-avventurosi », nei quali il tema era trattato alla maniera dei films polizieschi; e come Ermler, aveva subito posto in luce una spiccata tendenza e all'esame dei problemi umani, all'indagine di fatti sociali e politici svolta traverso l'introspezione psicologica e l'urto drammatico, il conflitto di caratteri. Questi elementi, ancora incerti in *Buchta smerti* (« La baia della morte »), si erano in parte sviluppati nel *Predatel'* (« La traditrice ») (1) che, tratto dal romanzo di L. Nikulin « Il silenzio del mare » era ancora un film su tema rivoluzionario svolto in avventurosi modi: narrava, attraverso molteplici peripezie, ma non senza qualche ricerca psicologica efficace, dello smascheramento graduale di una provocatrice che si era infiltrata in una formazione di marinai rivoluzionari. L'accentuato naturalismo del regista, la sua predilezione per gli effetti sensazionali, fu però di freno al psicologismo e spostò il film verso gli schemi rigidi del genere: come già nel caso della « Baia della morte », anche nel « La traditrice » l'interesse per una narrativa avventurosa e sensazionale prevalse su quello psicologico-rivoluzionario, sicché si palesò contraddizione tra il racconto, strutturalmente ancor grezzo, e le analisi psicologiche, spesso fini ed acute; e come, nel caso della « Baia della morte », anche per questo, « La traditrice », al successo di pubblico fece riscontro la critica, spesso aspramente negativa, della stampa sovietica.

Le scenografie del « La traditrice » erano state curate, e con eccellenti

(1) Produzione: Prima Fabbrica del Goskino, 1926; metraggio: 8 bobine, 2100 metri; soggetto: L. Nikulin e V. Sklovski; operatore: E. Slavinski; scenografo: V. Rachal's; scenografo e aiuto-regista: Serghei Jutkevic; attori: N. Panov, P. Korisno, M. Parsina, E. Chovanskaia, N. Radin, D. Gutman, N. Ochlopchov, N. Rogozin, L. Jurenev, K. Davidovski, V. Puddubnj, T. Adel'ghejm. Prima proiezione: 27 settembre 1926. Il film è noto in Germania e in Isvizzera col titolo *Matrosenregiment*. Se ne veda una documentazione fotografica ai numeri 62-66 dell'atlante di *Der Russische Revolutionsfilm* di A. W. Lunatscharsky, Orell Füssli Verlag, Zürich und Leipzig, 1929.

risultati (2), da Serghei Jutkevic. Jutkevic fu ancora scenografo e aiuto regista (3) di Room per il successivo film di quest'ultimo, *Tretia mescanskaia* o *Liubov v troem* (« Tre borghesucci » o « L'amore a tre ») (4), noto in Francia col titolo *Trois dans un sous-sol* e in Inghilterra e negli Stati Uniti come *Bed and Sofa* (5), e che è il più interessante film della tendenza naturalistico-psicologica del Room prima maniera.

Lo spunto di « Tre borghesucci » era reale: la crisi degli alloggi a Mosca, nel primo periodo della società sovietica. Anche il suo tema aveva attinenza con la realtà: era il tema della morale sessuale che, com'è noto, in quegli anni era assai vivacemente dibattuto nella stampa sovietica, e nella letteratura, e a teatro, oltreché nel cinema.

Una coppia abita una stanza. Giunge un amico, ed essi lo ospitano, alloggiandolo nel divano del sottoscala. Senonché il nuovo arrivato finisce con l'innamorarsi della donna: ed essa gli si concede. Il padron di casa dev'essere costretto ad allontanarsi, ma le difficoltà di trovare alloggio lo trattengono: sicché prenderà, nel divano, il posto lasciato libero dall'ospite, che ora dorme nel letto. La donna sta per avere dal nuovo amante un figlio. L'uomo non vuole e la incita all'aborto. Ella rifiuta e lo lascia.

« *Tre borghesucci* » non era, come potrebbe sembrare a prima vista, e come sembrò a degli spettatori superficiali e a dei critici poco riflessivi (6), una semplice variante sovietica di ricalco del « triangolo » della produzione letteraria e teatrale borghese. Nasceva non da uno schema pre-

(2) Dice S. Bourov che nel film « il lato puramente scenico, mirabilmente reso, metteva in rilievo la debolezza dello scenario, l'imprecisione delle idee del regista » (in *Serge Jutkevic*, nell'art. *Les maitres du cinéma sovietique au travail*, Paris, 1946, pag. 114).

(3) Bourov dice ch'egli ebbe parte predominante nella realizzazione di *Tre borghesucci* (art. cit. pag. 114).

(4) Produzione: Fabbrica di Mosca del Sovkino, 1927; metraggio: 7 bobine, 2025 metri; soggetto: V. Sklovski e A. Room; operatore: G. Ghiber; scenografia: V. Rachal's e S. Jutkevic; attori: N. Batalov, L. Semenova, V. Foghel, L. Jurenev. Prima proiezione: 15 marzo 1927.

(5) Cfr. le recensioni apparse in *Close Up*, n. 1, dicembre 1927, pag. 69-74 e n. 4, maggio 1929, pag. 58-60; nonché: Erich Hellmund-Waldow, *The Russian Film Industry*, in *Close Up*, n. 4, maggio 1928, pag. 118; Winifred Bryer, *Room* in *Film Problems of Soviet Russia*, Pool, Territet, 1929; Harry Alan Potawkin, *The Motion Picture Comedy*, in *New World Monthly*, n. 1, 21 febbraio 1930, pag. 117; Joseph Freeman, *The Soviet Cinema*, nell'ant. *Voices of October*, Vanguard Press, 1930, pag. 244-247; Harry Alan Potamkin, *Light and Shade in the Soviet Cinema*, in *Theatre Guild Magazine*, n. 8, 3 maggio 1931, pag. 20-23.

(6) « Le esitazioni della protagonista tra i due uomini e tutto il grazioso *méli-mélo* psicologico non potevano che far ridere dei francesi, i quali vi videro un vaudeville in salsa moscovita » (Bardeche et Brasillach, *Histoire du cinéma*, André Martel, Paris, 1953, pag. 234); « Poco abituato a vedere il cinema usato per fini di dimostrazione, il pubblico francese accolse *Trois dans un sous-sol* con alquanta ironia » (Georges Charensol, *Panorama du cinéma*, Jacques Melot, Paris, pag. 111). Il giudizio dello Charensol, essere il film « un tableau de moeurs tra i più curiosi e rivelatori della vita sovietica », è derivato dall'Altman (*Le cinéma russe*, in *L'Art Cinématographique*, VIII, Felix Alcan, Paris, 1931, pag. 133).

fissato o dai canoni del genere, ma da una concreta problematica, da una osservazione diretta della vita. Senonché quest'osservazione era male indirizzata, e disperdendosi, finiva per perdere il contatto con il suo assunto centrale, ricadendo così nella naturalistica pittura dei costumi, in una casistica frammentaria e discorde. Come Pantaleimon Romanov, che ai critici dei suoi romanzi sui temi della morale sessuale, ribatteva di non aver esagerato o deformato proprio nulla dichiarandosi pronto a produrre nome e indirizzo dei personaggi dei suoi più impressionanti racconti, così Room, e con lui Viktor Sklovski, il soggettista, avrebbero potuto facilmente indicare, nella vita sovietica di allora, la qualità dei minuti dettagli, delle osservazioni, delle situazioni, delle soluzioni, di cui « Tre borghesucci » era sì ricco e denso. Ma come al Romanov, anche a Room la critica sovietica obiettò che, mancando di una generalizzazione artistica, di una concezione generale del problema che ne cogliesse e ponesse in giusta luce la tendenza fondamentale, la sua accumulazione di dettagli (ognuno esatto di per sé) portava ad un quadro falso, in quanto non vi operava la necessaria scelta prospettica, e che alla fine la problematica che lo interessava si limitava a un fatto di cronaca isolato epperciò si riduceva a questione secondaria e non tipica, e che lo sviluppo dell'opera, per tal via, era in contraddizione con l'assunto stesso da cui egli era partito. Ricorda il Lebedev che « Tre borghesucci » venne, al suo apparire, molto criticato dalla stampa sovietica « perché, ironico e bonario com'era, anziché condannare l'anarchia nel problema sessuale, finiva col tesserne l'apologia » (7). Veniva quindi riscontrata nel film di Room quella contraddizione tra « ideologia verbale » e « pratica reale » che Gramsci ha indicato in una sua analisi del problema della morale sessuale visto nei suoi termini più generali (8); contraddizione rilevata, ma senza ulteriore indagine, anche dalla critica « occidentale », per esempio dal Rotha, il quale biasimò il finale del film poiché, a suo dire, esso « non è conseguenza della precedente impostazione » (9).

(7) Lebedev, *Ocerk Istorii Kino SSSR*, Goskinoizdat, Moskva, 1945, pag. 204.

(8) Osserva Gramsci: « Nel campo sessuale il fatto ideologico più degradante e « regressivo » è la concezione illuministica e libertaria propria delle classi non legate strettamente al lavoro produttivo, e che da queste classi vien contagiata alle classi lavoratrici. Questo elemento diventa tanto più grave se in uno Stato le masse lavoratrici non subiscono più la pressione coercitiva di una classe superiore, se le nuove abitudini e attitudini psicofisiche connesse ai nuovi metodi di produzione e di lavoro devono essere acquistate per via di persuasione reciproca o di convinzione individualmente proposta ed accettata. Può venirsi creando una situazione a doppio fondo, un conflitto intimo tra l'ideologia « verbale » che riconosce le nuove necessità e la pratica reale « animalesca » che impedisce ai corpi fisici l'effettiva acquisizione delle nuove attitudini » (Antonio Gramsci, *Americanismo e fordismo*, a cura di Felice Platone, Universale Economica, Milano, 1950, pag. 40). *Tre borghesucci* rispecchia assai fedelmente questa situazione individuata da Gramsci, la cui soluzione, (« un'autodisciplina », ivi, pag. 41), è poi effettivamente quella che si è verificata nell'URSS, e di cui testimonia tutta la recente produzione cinematografica di quel paese.

(9) Paul Rotha, *The Film Till Now*, Vision Press, London, 1949, pag. 241.

Paul Rotha è uno dei maggiori ammiratori di « Tre borghesucci » (10) e del regismo di Abraham Room. Rotha fa distinzione, nel cinema sovietico, tra i registi ch'egli chiama « di sinistra », « il cui principale interesse sta nei metodi tecnici di costruzione ed espressione del contenuto », e i registi « di destra », dei quali son caratteristici, a suo avviso, « gli scopi sociologici » (11). Tra gli autori appartenenti a quest'ultimo gruppo, egli pone Abraham Room, che definisce « regista psicologistico, interessato all'esposizione del reciproco gioco d'emozioni di un gruppo ristretto di persone » (12) e del quale dice inoltre ch'è « incline ad attingere le situazioni narrative attraverso le reazioni dei personaggi, sottoponendo i loro più riposti pensieri all'attenzione dello spettatore per mezzo di una accurata scelta fotografica delle loro più insignificanti azioni » (13). « Tre borghesucci » per Rotha è « un'ineguagliato esempio di rappresentazione puramente psicologica ed intimamente cinematica del carattere umano », ma, adottando una posizione anarchica ancor più oltranzista di quella di Room, egli ne rifiuta il finale positivo sostenendo che esso, « seppur porti a compimento il motivo sociologico del film, distrugge l'intensità del dramma », e che « se il film fosse terminato adottando il punto di vista opposto, sarebbe stato una delle più grandi opere che siano mai state fatte » (14). Anche del successivo film di Room, *Uchab'y* (« I pozzi ») (15), Rotha lamenta la positività contrapponendo « a certe scene di intenso sentimento emotivo tra la ragazza e il suo amante nella loro squallida stanza » le scene nel club operaio e nei nidi d'infanzia. In effetti con questo film Room tende a distaccarsi dalla tendenza naturalistica, ma Rotha non apprezza questo tentativo. Mentre il regista cerca di allargare la propria visuale e di approfondire i propri interessi creativi, Rotha definisce limitazioni quelle che viceversa si rivelano essere gli elementi di sviluppo dell'arte di Room.

« I pozzi » è un film ambientato nel *milieu* operaio. Il suo conflitto centrale è di carattere interiore, è il dilemma di un sindacalista legato al proprio lavoro e al tempo stesso tratto da un amore che contraddice la sua personalità e la sua attività sociale. A questo tema psicologico e ideo-

(10) Il film è stato proiettato, la prima volta, in Inghilterra, il 7 aprile 1929 alla Film Society di Londra.

(11) Op. cit. pag. 239. La distinzione è di Leon Moussinac (*Le cinéma sovietique*, Gallimard, Paris, 1928, pag. 147). Dal Rotha l'hanno poi ripresa il Margadonna e il Giovannetti, e più recentemente il Dickinson (*The Soviet Cinema*, Falcon Press, London, 1948, pag. 21).

(12) Op. cit. pag. 237-240.

(13) Lo stesso Room aveva dichiarato: « Vorrei usare la macchina da presa come un medico usa i raggi X » (citato dallo Hoyer, *Russische Filmkunst*, Rotterdam, 1932, pag. 64).

(14) Op. cit. pag. 241.

(15) Produzione: Fabbrica di Mosca del Sovkino, 1927; metraggio: 7 bobine, 2091 metri; soggetto: V. Šklovski e A. Room; operatore: D. Fel'dman; scenografo: V. Aden; attori: S. Minin, P. Repnin, O. Mal'sva, A. Gromov, L. Jurenev; prima proiezione: 10 gennaio 1928.

logico è intimamente legato quello della morale sessuale, della maternità e della morale sociale (16). « I pozzi », pur essendo ancor impacciata da molteplici contraddizioni, è opera che mostra lo sviluppo del psicologismo di Room. La ricerca psicologica ora si fa, a tratti, più concreta e densa: e lo stile si affina, diviene più umano e partecipe. « I pozzi » fa da ponte di passaggio tra le prime opere di Room, di inclinazione cronachistica, svolte in toni sensazionali e a volte sin scandalistici, e il suo miglior film del periodo muto, *Prividenie, kotoroe ne vozvrascaetsia* (« Il fantasma che non ritorna ») (17)), nel quale attinge ad una fusione organica e completa tra psicologismo e sociologismo, una matura sintesi drammatica.

« Il fantasma che non ritorna » è tratto da un racconto di Henri Barbusse. In quest'occasione, Room si distacca dal suo precedente collaboratore per i soggetti, il formalista Viktor Sklovski (18), e affida la stesura dello scenario a V. Turkin. Il film è ambientato in un paese dell'America del Sud. Ne è protagonista un giovane rivoluzionario, il quale partecipa attivamente, con funzioni dirigenti, alle lotte sindacali e politiche. Viene arrestato, condannato e incarcerato. Dopo un lunghissimo periodo di detenzione, viene rilasciato per un giorno con permesso su impegno: ma egli rifiuta questa « concessione », e non appena riacquistata la temporanea libertà, riprende la propria attività rivoluzionaria.

« Il fantasma che non ritorna » è un film di grande interesse non solo per il suo modo figurativo elaborato con severo rigore di composizione (19), ma anche e sopratutto per la ricchezza onde sono espressi e rappresentati i suoi motivi drammatici e polemici, per la sua penetrante analisi del mondo carcerario, della condizione umana del recluso, e per la rappresentazione della psicologia, del comportamento del rivoluzionario imprigionato visto nei suoi rapporti con i carcerieri. Anche qui Room eccelle « nella rappresentazione degli stati mentali » (20), il suo stile è sempre « semplice, caldo ed intimo » (21): ma ora traduce in immagini una materia viva e complessa, risolta stilisticamente in una foga polemica « ragionata », quasi scientificamente dimostrata. I temi di « Il fantasma che non ritorna » sono numerosi: v'è il tema delle lotte contro l'ingiustizia sociale, e v'è quello

(16) Lo stesso tema è anche svolto, e con risultati notevoli, da Evghenii Cerviakov in *Moi sin* (*Figlio mio!*), cfr. K. M. (Kenneth Macpherson) *The Son*, in *Close Up*, III, 5 novembre 1928, pag. 46-49, nonché Rotha, op. cit., pag. 243.

(17) Produzione: Fabbrica di Mosca del Sovkino, 1929; metraggio: 7 bobine, 2330 metri; scenario: V. Turkin; operatore: D. Fel'dman; attori: Boris Ferdinandov, Olga Zizneva, Maksim Strauch, K. Gurniak, D. Vvedenskij, L. Jurenev; prima proiezione: 15 marzo 1930

(18) Su Sklovski e la scuola formalista, cfr. ETTORE LO GATTO, *Storia della letteratura russa*, Sansoni, Firenze, 1942, pag. 541-542.

(19) Qui Room è direttamente influenzato dal costruttivismo e astrattismo pittorico di Rodcenko, Lissizki, Gan.

(20) *The National Film Library*, The British Film Institute, London, 1946, pag. 25

(21) Dickinson, op. cit. pag. 21.

delle lotte della classe operaia rivoluzionaria, strettamente legato a quello della denuncia dell'apparato repressivo della classe egemone e delle sue giustificazioni « legalitarie » e delle sue coperture « umanistiche ». Room rivolge una critica particolarmente acuta e violenta « al sistema della giustizia borghese » e « smaschera il meccanismo crudele della prigione capitalistica » (22). A questo risultato egli giunge non solo con la rappresentazione drammatica delle situazioni ma, parallelamente, con la loro continua analisi, svolta con una sopraffina scienza del montaggio, sul piano psicologistico. Il suo scientismo si fa più coerente ed umano, e spesso si colora di lirismo: come nella bella sequenza del prigioniero che viene scarcerato e che, dopo l'oppressione del carcere, dopo dieci anni di segregazione cellulare rivede il mondo, la città, la sua famiglia: brano realizzato da Room con immagini di un fresco giovanile vigore, di una lirica bellezza.

Abraham Room è, in questo periodo della sua attività, seguace delle teorie riflessologiche di Bacterev, e i suoi film mostrano quant'egli pratichi una palese trasposizione delle teorie scientifiche della riflessologia nel campo della creazione artistica. Ciò porta a risultati validi allorché egli usa della metodologia riflessologica desumendola da una situazione reale e alla luce di una concezione dei fatti umani ampia e dialettica; di converso, ogni qualvolta egli isola la materia umana, e le sue complesse ragioni, dalla rappresentazione psicologistica che ne dà, scade nell'analitica pragmatica e schematica, la sua creazione si disperde nel naturalismo, e ne scapita l'organicità della narrazione, la trasmissione del suo significato. Son difetti, questi, di cui egli però nel « Fantasma che non ritorna » si libera mano a mano. Qui l'analisi psicologica non è mai isolata o fine a se stessa, o isolata dal suo contesto concreto, dal concreto ambiente, dalle concrete relazioni sociali e umane che la generano. Nella rispondenza, nel legame tra le situazioni, i fatti, e il loro riverbero nell'animo dei personaggi, sta uno dei valori più interessanti del film, ch'è il più completo e conseguente tra quanti Room abbia diretto nel periodo muto.

« Il fantasma che non ritorna » è interpretato con grande efficacia da Ferdinandov, attore e regista teatrale (23), e da Maksim Strauch, il quale dà qui la sua migliore interpretazione del periodo muto, creando una figura di agente della polizia segreta d'una straordinaria veridicità, di una tal psicologistica sottigliezza, da mettere a nudo non solo i modi di pensare in atto del personaggio ma altresì la ragioni, i molteplici « perché » del suo pensiero, il suo significato più riposto ed essenziale.

(22) LEBEDEV, op. cit. pag. 203.

(23) Ferdinandov era il promotore e organizzatore del « Teatro eroico-sperimentale », istituzione che « diede una grandissima importanza all'elemento ritmo a cui dovevano piegarsi e alternanze psicologiche e declamazione e gesti meccanici e accompagnamento musicale senza distinzione » (ETTORE LO GATTO, *Il teatro russo*, Treves, Milano, 1937, pag. 258).

« Il fantasma che non ritorna » è uno dei film sovietici dedicati, in questo periodo, al tema della vita nei paesi capitalistici. Era stato preceduto da *Cetiresta millionov* (« Quattrocento milioni ») (24) di Vladimir Gardin sull'insurrezione operaia di Canton, film che aveva, accanto a vigorose sequenze di massa, anche una satirica descrizione degli ambienti cantonesi dell' emigrazione bianca. Film assai drammatico fu anche « Salamandra » (25), che Grigori Roscial diresse, su scenario di Grebner e Lunaciarski, ispirato a un fatto di cronaca clamoroso, al suicidio di Paul Kamerer. « Salamandra » provocò un tal vivo risentimento in certi ambienti tedeschi, che gli contrapposero un contro-« Salamandra » (26). Questi due film però risultarono inferiori, per valore artistico, al « Fantasma che non ritorna », ed ebbero, al confronto, minor successo, ed anche minore risonanza critica. Di « Salamandra », però, parve particolarmente pregevole, oltre all'interpretazione (che, essendo il film una co-produzione tedesco-sovietica, raggruppava attori sovietici e tedeschi) la fotografia di Louis Forestier (27).

Alla tematica dell'attualità sovietica si attenne invece Serghei Jutkevic, allorché passò dal lavoro di scenografo e aiuto-regista, alla regia. Nei due film che diresse in questo periodo, egli si occupò particolarmente dei problemi della gioventù operaia sovietica: e *Kruzeva* (« Merletti ») era ambientato in una fabbrica, e *Cernij parus* (« Vele nere »), in un villaggio di pescatori. « Merletti » (28) era tematicamente abbastanza simile all'ermleriano « Calzolaio di Parigi »: narrava del come un komsomol perdesse la propria onestà e rettitudine, divenisse individuo cinico ed immorale. Come Ermler, anche Jutkevic criticava i lati negativi dell'organizzazione del komsomol, sosteneva che la causa del traviamento del giovane andava cercata nell'insufficenza del lavoro educativo svolto dal club della fabbrica per dare ai giovani operai una compiuta ed integra personalità ma, a differenza da Ermler, che intendeva aprire un dibattito, Jutkevic il dibattito lo sviluppava e, dopo aver indicato le responsabilità degli aspetti negativi descritti, avanzava una soluzione, alquanto schematica però, di carattere esclusivamente psicologistico.

In « Merletti » era particolarmente criticato il dirigente del club di

(24) Produzione: Fabbrica di Leningrado del Belgoskino e del Vostokkino; metraggio: 7 bobine, 1800 metri; soggetto: V. Gardin e Ja. Babuskin; operatori: D. Slingleit e N. Naumov-Strauz; scenografia: V. Egorov e A. Arapov; attori: Tatiana Bulach, V. Vikulin, G. Dolengo-Egorova, S. Sisko.

(25) Produzione: Mezrabpomfilm e Prometeus-film; metraggio: 7 bobine, 1860 metri; soggetto: A. Lunaciarski e G. Grebner; co-regista: M. Doller; operatore: L. Forestier; aiuto-operatore: A. Selenkov; attori: Bernard Goetzke, Nina Rozenel, E. Tamari, N. Chmelev, S. Komarov, V. Foghel, M. Doller, A. Cistiakov, A. Gromov; prima proiezione: 4 novembre 1928.

(26) *Les maitres du cinéma sovietique au travail*, op. cit. pag. 38.

(27) A. SELENKOV, *La scuola della maestria*, nell'ant. 30 *let sovetkoi kinematografii*, Goskinoizdat, Moskva, 1950, pag. 300.

(28) Produzione: Fabbrica di Mosca del Sovkino, 1928; metraggio: 7 bobine, 2100

fabbrica, fannullone e festaiolo, « il quale non solo non lavora per attrarre la gioventù al club onde darle uno svago culturale, ma al contrario favorisce i suoi amici alla baldoria » (29): il ruolo era tenuto con particolare bravura da Boris Tenin, che Jutkevic aveva già avuto come collaboratore a teatro, nella compagnia delle « Bluse azzurre » (30): e all'esperienza delle « Bluse azzurre » è riconducibile il tono pubblicistico del film, il suo stesso svolgimento, la sua vivacità accalorata ma anche i suoi limiti, specie lo schematismo tematico. In « Merletti » però Jutkevic « già dà dimostrazione della propria cultura, mette in luce il suo amore per la *metodologia* « eccentrica » nella recitazione, nella composizione dell'inquadratura, nel ritmo perfetto dello svolgimento dell'azione, del montaggio » (31): ovvero è ancor legato all'esperienza del gruppo FEKS.

Il successivo « Vele nere » (32) è una commedia di costume a sfondo sociale, non priva però di tratti e spunti drammatici. Come « Merletti » narrava « della lotta dei komsomol per l'educazione del nuovo uomo sovietico, per l'elevazione della cultura nell'ambiente di quella parte di giovani che conservava certe abitudini dei tempi pre-rivoluzionari » (33), anche « Vele nere » tratta di un analogo conflitto, però allargato sul terreno sociale: narra della contrapposizione, in un villaggio di pescatori, tra una cooperativa di komsomol e i proprietari e pescatori di frodo, attorno ai quali si sono raggruppati gli elementi più instabili del paese. Dopo peripezie molteplici, i komsomol hanno la meglio, smascherano i malandrini, e accolgono nel loro « artel » tutti i giovani del villaggio.

Come « Merletti », anche « Vele nere » soffriva di una certa rigidità del soggetto e della sceneggiatura, ed era ricco di pregi formali; quest'ultimi però non erano sempre sufficienti allo scopo che il regista s'era prefisso: trattare un problema legato all'attualità in modo da proporlo efficacemente agli spettatori sovietici. Scrisse più tardi lo stesso Jutkevic: « I miei primi due film furono apprezzati da una parte del pubblico, e in particolar modo

metri; soggetto: Serghei Jutkevic e Vladimir Legoscin da un racconto di Mark Kolossov; operatore: E. Snejder; scenografo: V. Aden; attori: N. Saternikova, K. Gradopolov, B. Tenin, A. Suskin, D. Malolentav, B. Poslavski, F. Brest, P. Savin, K. Nazarenko, K. Rodendorf, V. Bulaev; prima proiezione: 1 giugno 1928.

(29) E. Kosirev e E. Kulcanek, B. M. Tenin, Goskinoizdat, Moskva, 1951, pag. 7.

(30) Le « Bluse azzurre » erano « collettivi artistici ambulanti, creatori del cosidetto *giornale vivente* teatrale, trasformazione di una forma originaria più semplice che era consistita nella recitazione di testi a scopo di propaganda. La rappresentazione degli avvenimenti era data, quasi sempre, sullo sfondo di un apparato scenico elementare, da personificazioni, da gruppi, da movimenti meccanici, da iscrizioni portate sul petto e così via. Il nome derivava dal fatto che gli attori portavano delle semplici bluse da lavoro di colore turchino » (Ettore Lo Gatto, *Il teatro russo*, op. cit. pag. 255).

(31) Lebedev, op. cit. pag. 205.

(32) Produzione: Fabbrica di Leningrado del Sovkino, 1929; metraggio: 6 bobine, 1952 metri; soggetto: K. Fel'dman e G. Salondzev-Sipov; operatore: Z. Martov; attori: P. Savin, K. Nazarenko, N. Saternikova, B. Poslavski, D. Zajev, F. Brest, I. Penzo, A. Kostrickin; prima proiezione: ottobre 1929.

(33) Kosirev e Kulcanek, op. cit. pag. 6.

dagli specialisti. Ma la mia aspirazione a che lo spettatore comune fosse attratto dall'intero film non ebbe soddisfazione: allora mi posi il problema di come fare per riuscire ad interessare ed emozionare non già piccoli gruppi bensì larghe masse, milioni di spettatori » (34). Ovviamente la soluzione del problema stava nell'evitare la tendenza allo schematismo e al formalismo, che viceversa sia in « Merletti » che in « Vele nere » erano particolarmente avvertibili. Scrisse ancora Jutkevic: « Nel mio secondo lavoro, « Vele nere », lavorai con molta cura alla composizione dell'inquadratura, ma sulla base di un soggetto assai scadente. Allorché proiettavo il mio materiale indipendentemente dal legame semantico, piaceva a tutti; quando però montai l'intero film, esso parve di scarso valore. La cosa mi sembrò molto significativa, anche se per un certo periodo non riuscii a spiegarmela. Ora invece sono ben convinto che il problema si possa risolvere. Nei nostri films migliori difatti noi ora vediamo che nell'unità del pensiero del regista, del soggettista, dello scenografo e dell'operatore si può raggiungere una tal sintetica fusione, nella quale gli elementi della composizione espressiva non prevalgono isolandosi e, al tempo stesso, non siano affatto trascurati o minimizzati » (35). In « Merletti » e « Vele nere » invece l'amore di Jutkevic per le forme belle in sé, per la soluzione « visualistico »-espressiva dell'inquadratura portò a sequenze oscure e irrisolte, a una sorta di alchimia strutturale freddamente calcolata (36).

Se i film di Jutkevic denotavano « una troppo spiccata predilezione per la forma » (37), analogo rilievo non poteva muoversi al Dimitriev di *Machinist Ustomskij* (« Il macchinista Ustomskij), o all'Ivanov Barkov di *Gheroi domn'* (« L'eroe dell'altoforno ») (38), dramma di vita operaia, o a Mark Donskoi, il quale esordì in quello stesso scorcio di tempo, dirigendo in collaborazione con M. Averbach *V bolsom gorode* (« Nella grande città » (39) film di produzione bielorussa dedicato al problema giovanile. Erano, questi, film semplici quando non mediocri, ma ponevano l'accento su alcuni interessanti problemi, davano indicazioni sulle predilezioni, sugli interessi creativi dei giovani registi sovietici. Per esempio « Nella grande

(34) *Za bolsoe kinoiskusstvo*, Kinofotoizdat, Moskva, 1935, pag. 82.

(35) *Il regista e lo scenografo nel cinema*, in *Iskusstvo Kino*, 7, 1939, pag. 21.

(36) S. Bourov, art. cit. pag. 115.

(37) S. Bourov, art. cit. Il critico sovietico, dopo aver definita « nociva » tale predilezione, aggiunge: « La cosa apparve chiara sia in *Merletti* che sopratutto in *Vele nere*, dove la regia divenne troppo complicata, a scapito dell'idea generale: un montaggio sapiente e scorci stupendi oscurarono il senso reale del film, sviarono l'attenzione dello spettatore » (ivi, pag. 115-116).

(38) Produzione: Fabbrica di Leningrado del Sovkino, 1928; metraggio: 7 bobine, 2064 metri; soggetto: dal romanzo *L'altoforno* di N. Liasko; scenario: N. Liasko e E. Ivanov-Barkov; operatore: G. Chiber; scenografo: D. Kolupaev; attori: J. Strauch, S. Minin, L. Jurenev, N. Rogozin.

(39) Produzione: Belgoskino, 1927; metraggio: 7 bobine, 1920 metri; soggetto: M. Donskoi; operatore: E. Snejder; scenografo: S. Kozlovski; attori: S. Jakovsleva e G. Malinovskiaia; prima proiezione: 25 maggio 1928.

città », che narrava delle peripezie e tribolazioni di due giovani capitate a Mosca dalla lontana provincia, era film che, per quanto incerto, confuso e aggrovigliato, apriva la via al filone centrale del regismo di Donskoi, indicava il suo interesse specifico per la gioventù del suo paese (40).

Opera di assai maggior rilievo, che di prim'acchito si pose sul piano dei films migliori di Ermler e Room fu invece « Saba » (41) di Mikail Ciaureli, film che non soltanto costituì la piena rivelazione delle possibilità creative del giovane regista di Tbilissi ma che altresì, assieme ad « Elisso » di Nikolaj Sanghelaia, costituì una svolta radicale nel processo di evoluzione e sviluppo del cinema sovietico georgiano.

« Saba » era un pamphlet contro l'alcoolismo svolto nelle forme del melodramma. Narrava di un giovane tranviere di Tbilissi, Saba, buon lavoratore ma uomo dal carattere debole e facilmente influenzabile. Saba viveva con la moglie Maro e col figlio Vachtang. Ma a poco a poco l'influenza di amici lo trascinava per osterie e taverne, egli cominciava a bere, sino a divenire alcoolizzato. La sua vita familiare mutava, poiché egli diveniva irascibile e violento; e mutava la sua vita di lavoro a causa del suo vizio, pericoloso alla sua e all'altrui incolumità, Saba veniva licenziato. Finiva col cadere ai margini della società, si dava al vagabondaggio. Depresso, era sempre più frequentemente in preda all'alcool. Una sera, particolarmente eccitato, Saba si recava al parco tranviario, e impossessatosi di una vettura ne prendeva la guida e si lanciava a corsa folle per la città. Lo interrompeva un incidente di sangue: a un crocicchio, Saba investiva un ragazzo: Vachtang, suo figlio. Arrestato, veniva processato alla presenza di tutti i suoi compagni di lavoro. La giustizia, analizzate le cause del suo agire, gli riconosceva le attenuanti e lo rimetteva in libertà Ma l'urto emotivo era stato talmente forte, e l'azione dei giudici talmente convincente, che Saba si risolveva a mutar vita.

A Ciaureli il problema posto col film interessava come quesito al tempo stesso morale, sociale e politico. Egli svolse la sua requisitoria contro l'alcoolismo non sulle linee di un moralismo astratto o di un igienismo pragmatico, ma considerandolo come un problema morale complesso e concreto, una sopravvivenza di tempi antichi, di norme di una moralità ormai rovesciata. Per questo sviluppò il tema suo con una presa di posizione pamphletistica,

(40) « Avevo particolarmente a cuore la vita dei giovani, durante gli anni del cinema muto dedicai a questo tema *Nella grande città, Il prezzo dell'uomo, Il fuoco, La riva altrui*. Erano, questi, film dedicati ai miei contemporanei, basati sulla vita degli uomini della mia generazione, i quali si accingevano a prender parte attiva all'edificazione del socialismo ». (MARK DONSKOI, *L'arte militante*, nell'ant. 30 *let*, op. cit. pag. 215).

(41) Produzione: Goskinprom georgiano, 1929; soggetto: A. Avarskij e S. Alchazisvili; operatore: A. Polikevic; scenografia: L. Gudiasvili e D. Kakabidze; attori: S. Dzaliasvili, V. Andzaparidze, A. Dzandasvili, E. Cavcavadze; prima proiezione: 10 settembre 1929.

mirando ad una sorta di fusione stilistica « di tra il Dostoievski e il Maiakovski », com'ebbe a dire poi egli stesso, cioè sviluppando il film sia come dramma sociologico-umanitario che come dramma sociologico-politico e d'« agitazione ». Per far questo, doveva necessariamente uscire dal quadro ristretto del caso individuale. Dice A. Olenin che Ciaureli in questo film « narrando di un dramma familiare sa sviluppare un concreto caso privato sino alla generalizzazione sociale, indicando chiaramente la perniciosa influenza della morale borghese » (42). La franca e impetuosa, pamhletistica presa di posizione è tipica di Ciaureli, e i critici sovietici lo hanno spesso sottolineato. Al Lebedev però « Saba » pare irrisolto, egli ritiene che il film, più che un'opera compiuta, rimanga « un ibrido in cui l'agitazione sia frammista a momenti di forte caratterizzazione psicologica » (43), onde il suo giudizio, esser « Saba » un lavoro sperimentale, col quale Ciaureli « cerca il proprio stile ». Ma se al Lebedev piacciono particolarmente le sequenze delle osterie, e quelle della vertiginosa corsa del tram per le vie di Tbilissi di notte, d'altro avviso è un critico georgiano, il Ghigosvili, il quale invece trova che « è stato relativamente facile all'autore descrivere l'ambiente delle osterie georgiane, facile creare un lacrimevole dramma familiare », e che i meriti del film derivano invece dall'aver Ciaureli, « col suo talento satirico, dato al film freschezza e incisività, adottando, sui problemi della vita contemporanea, un punto di vista assai coraggioso » (44): giudizio, questo, che concorda con quello di Amo Bek-Nazarov, il quale sottolinea quanto « Saba » « si differenzi nettamente sia per la sua tematica che per la sua tendenziosità dai film realizzati negli anni precendenti » (45); giudizio che è stato poi ripreso, sviluppato e dimostrato sia dall'Olenin che dal Manevic (46). Sicché grazie alla sua accalorata presa di posizione Ciaureli evita il moralismo astratto e scarta l'enunciazione didattica in favore della rappresentazione di una condizione umana, ponendo le basi del suo stile, cioè una fusione di pathos realistico e lirismo, satira politica e caricatura sociale, svolto per mezzo di una drammaticità plastica e pittorica.

Numerosi elementi partecipano alla formazione strutturale di « Saba ». Ciaureli stesso avverte che nel film « son chiaramente palesi influenze del cinema europeo occidentale » (47), però questo dato è marginale, all'origine del regismo di Ciaureli sta la sua posizione attiva, engagée, verso una realtà vista problematicamente: in ciò si può scorgere sia il legame tra Ciaureli e la cultura realistica georgiana (48), che una posizione simile a

(42) *V. I. Andzaparidze*, Goskinoizdat, Moskva, 1951, pag. 12.
(43) Op. cit. pag. 243.
(44) 20 *anni di cinema georgiano*, in 20 *let sovetkoi kinematografii*, Goskinoizdat. Moskva, 1939, pag. 127-128.
(45) *Le cinematografie nazionali*, in 20 *let*, op. cit. pag. 78.
(46) M. E. Ciaureli, Goskinoizdat, Moskva, 1952, pag. 2-27.
(47) *Verso l'eccellenza dei risultati*, in 20 *let*, op. cit. pag. 44.
(48) Il Lebedev accenna per esempio all'influenza esercitata sul pittoricismo di

quella della cultura del realismo russo. In « Saba » infatti « vi è una forte influenza di Pudovkin. Ciaureli parecchie volte ha scritto e detto che i films di Pudovkin, specie « La madre », hanno esercitato su di lui una grande influenza (49). Però anche l'influenza delle arti plastiche e narrative georgiane è palese: nello stile di Ciaureli predomina ora il pittoricismo (50): e son scultoree figure che si stagliano su sfondi uniformi e tesi, composizioni d'affresco concatenate da un ritmo lento e solenne oppur vivacemente scaltrito negli attimi satirici. Questa stilistica figurativa pone problemi agli attori, i quali debbono risolvere il psicologismo non con l'analitica riflessologica dei sentimenti e delle reazioni, e non con l'organicità della recitazione nello stile del Mchat, e non con il frammentismo tipologico, ma con una rappresentazione drammatica o lirica realizzata in forme plastico-pittoriche, cioè essenzialmente figurative. In « Saba », Ciaureli si avvale della collaborazione creativa di due autori di valore, Serghei Dzaliasvili e Veriko Andzaparidze, rispettivamente nel ruolo di Saba e di Maro. Osserva l'Olenin che il film ancor oggi colpisce lo spettatore per la recitazione degli attori (51), e in particolar modo, per l'interpretazione che vi dà l'Andzaparidze, con la sua creazione di una dolorosa figura di donna sottomessa a una concezione passiva e feudale della famiglia, ancor legata ai pregiudizi dell'inferiorità femminile (52). Al rilievo mosso da alcuni critici sovietici, esser la figura di Maro statica, e che questa staticità sia « il risultato della predilezione del regista per la soluzione esclusivamente formale del problema grafico dell'inquadratura », l'Olenin ribatte che « invero vi è nel film una staticità della sua figura, però dietro ad essa si avverte sempre la dinamica interiore e la profonda concentrazione, un umano ritegno capace di qualsiasi sacrificio. La staticità di Maro altro non è che il mezzo espressivo atto ad una più precisa rivelazione del suo carattere. La recitazione dell'Andzaparidze nella parte di Maro è caratterizzata dalla verità della vita che ne viene, dal suo rivelare l'essere umano in tutte le sue contraddizioni » (53).

Glauco Viazzi

Ciaureli dalla pittura di Pirasmanisvili (op. cit. pag. 253). Anche Manevic riscontra quest'influenza (op. cit. pag. 27). Ma il problema è più generale, e coinvolge i rapporti tra Ciaureli e la prosa e poesia georgiana.

(49) Manevic, op. cit., pag. 25.

(50) « Ciaureli presta grande attenzione al lato figurativo del film, i suoi principali film intendono sostenere che il cinema muto è assai prossimo alla pittura. Egli dà anche base teoretica a questa tesi, affermando che il cinema è pittura di luce, pittura dinamica, epperciò che il momento decisivo della creazione del film è, a suo dire, la soluzione pittorica di ogni singola inquadratura. Per questo Ciaureli tratteggia minutamente ogni inquadratura, vi dispone le figure, guida i movimenti degli attori secondo un preordinato disegno » (Manevic, op. cit. pag. 26-27).

(51) Op. cit. pag. 12.

(52) Il n. 3, settembre 1929, di *Close Up* recava in copertina un fotogramma di *Saba* assai significativo al riguardo.

(53) Op. cit. pag. 13.

Ancora qualche parola a proposito di “Ladri di biciclette„

Si sa che il tema generico di « Ladri di biciclette » è la solitudine. La vicenda procede tra il pianto e il furore. Il pianto, perché il protagonista sembra vivere in un mondo in cui non ci si può occupare delle cose degli altri più di pochi minuti, e tutto lo sfiora e tutto scompare intorno ad esso; il furore, perché il mondo o la sorte aggredisce proprio il pesce piccolo, l'uomo quando è inerme, povero, tribolato. Questo tema suggerisce di scena in scena l'impossibilità di iniziare un colloquio con gli altri.

Tuttavia, l'indagine critica, se non procede oltre questo accenno al tema generico, corre il rischio di esprimersi con un grosso margine di approssimazioni per eccesso. Può perciò divagare, come con A. Bazin che trova nel film una specie di astratto paradigma (esso è « l'espressione estrema del neorealismo... Mia Sorella la Realtà, dice De Sica e la realtà fa circolo intorno a lui come gli uccelli intorno al Poverello ». Secondo il critico, il film soddisfa due volte alla giustizia: per la condanna di questo mondo « in cui per vivere i poveri sono costretti a rubarsi tra di loro » e poi perché chiarisce che questa necessaria condanna « non è sufficiente » in quanto che « non è soltanto una data organizzazione che è in causa, una data congiura economica, ma l'indifferenza congenita dell'organismo sociale in quanto tale, all'avventura della felicità individuale »); o può, l'indagine critica, alterare le misure estetiche, come quando considera capolavoro di De Sica « Ladri di biciclette » (Gromo: « E' questo, unanimemente riconosciuto, il più importante film di De Sica »), e spiega questo primato con il paragone con « Sciuscià ». « Sciuscià » — si scrive da parte di parecchi — è più frammentario, è un avvio alla piena ispirazione, il linguaggio espressivo non tocca la ricchezza conseguita in « Ladri di biciclette », anzi vi permane ancora in qualche modo grezzo perché non si scioglie nella varietà di certi rapporti di piani, di certe soluzioni di montaggio e movimenti di macchina, che articolano l'opera successiva di De Sica. E qui la duttilità espressiva viene scambiata per intensità espressiva (o sostanza umana e

poetica). Certo, « Sciuscià » appare più elementare nella struttura, se messo vicino a « Ladri di biciclette », che si avvale di una tecnica flessibilissima e di una articolazione sintattica complessa e penetrante. Anzitutto, chi guida la camera aderisce sensibilmente nell'azione scenica al punto di vista dei personaggi, avvicinando il personaggio allo spettatore, collocando l'occhio dello spettatore vicino all'occhio dell'interprete; si produce così una sorta di consuetudine e sintonia tra spettatore e vicenda (prendo due casi tra cento: quando, nel primo inseguimento, Ricci salta sul taxi, si vede oltre il cristallo del parabrezza la nera voragine del Tritone che si avvicina; più tardi, dal vetro anteriore del filobus alle spalle del guidatore, vediamo avvicinarsi il piazzale di Monte Sacro. Il filobus nel rallentare ci fa scorgere un ragazzo col bavero della giacca alzato e le mani nelle tasche che guarda verso via Nomentana); poi moltiplica i punti di vista con scioltezza, con snodature che creano il senso vario dello spazio (si veda questo esempio che condensa, nel giro di pochi quadri, una quantità di punti di vista: Antonio e Bruno sul camion della N. U., come visti da Baiocco... come vista da Antonio, la strada a lato che si bagna di pioggia... come visto dai nostri, un ometto con un ombrello aperto attraversa di corsa la strada, saltando sul marciapiede... il furgone si ferma presso il ponte, i due scendono sotto la pioggia, fanno un cenno di saluto... li vediamo attraversare il ponte di corsa... li seguiamo di spalle mentre corrono di là dal ponte; il mercato è in fermento... Antonio e Bruno mentre corrono, visti di fronte... dallo spiazzo a destra verso il lungotevere, in campolungo, una cinquantina di ciclisti che si stanno muovendo...); in ultimo, sulla spinta di tali scambi e trapassi frequenti, il regista allegerisce agilmente l'azione in certe giunture mediante contrappunti e traslati preziosi (come la sorpresa di qualche singolare *carrello indietro*, quale la vivace presentazione di Bruno: « Una bicicletta è appesa a due ganci. Una ruota gira in fretta. Carrello indietro, scopriamo Bruno intento a pulire con uno strofinaccio il mozzo della ruota e la catena... »; o al mercato: « Un telaio completamente scrostato, privo di gomme, manubrio e sellino. Carrello indietro e scopriamo un uomo che sta verniciando il telaio... »).

Tuttavia « Sciuscià », anche se più elementare nella struttura, è più durevole a una visione prolungata, delineato con più sobria e compatta evidenza. Esso converge intorno ad un nucleo poetico che sostiene e illumina l'intera vicenda. I ragazzi e ragazzetti di « Sciuscià » sono devastati dal disordine sociale del nostro dopoguerra: sciamanti come resti di greggi senza pastore, piccole bande di miserabili, con giacche da uomo fino alle caviglie e bustine miltari dalle cocche pendenti sulle guance smunte; curvi sugli stivali dei soldati, dànno di spazzola e di saliva, lesti ad afferrare a volo, con la mano spiccia, una cicca americana; al seguito delle truppe di occupazione, piazzano coperte rubate, maneggiano soldi. Ma essi hanno anche « una voglia disperata di serenità e di gioia », manifestano un biso-

gno accorato di simpatia, riescono ancora a trasformare la propria miseria in sogno, anche nel tetro reclusorio (il grido del piccolo napoletano tubercolotico quando vede sullo schermo il mare); la loro schiettezza alacre, la devozione verso l'amico, il gusto del giuoco disinteressato e del chiasso regge anche contro il marasma e il groviglio circostante. Il film rappresenta la lenta distruzione di questa vitalità, perpetrata con le armi della vigliaccheria, dell'astuzia, dell'organizzazione sociale. In « Sciuscià » il mondo degli anziani ignora che esiste il mondo dell'infanzia, una esperienza cioè diversa dalla propria, e vi traffica e lo aggredisce nei modi con cui è uso risolvere le proprie questioni. Lo strazio sta nella lenta separazione e poi nella rottura del legame di amicizia tra Giuseppe e Pasquale. Anche il piccolo Pasquale sembra, ad un certo punto, come mutato nel corpo, nel volto e nelle movenze: più grasso, quasi sguaiato e scostante. L'obbiettivo scava duramente in questo processo di disgregazione: e quando esso inquadra i due ragazzi che dopo la sentenza del tribunale si voltano le spalle e si separano non come nemici ma proprio come estranei, ognuno verso la propria cella, compiendo gli stessi passi, divisi solo dall'altezza di un ballatoio; allora, dico, lo spettatore ricorda la loro prima separazione, quel primo piano delle quattro mani allacciate, violentemente divise: tra questi due punti si concentra il senso della storia di « Sciuscià », in questa direzione si orienta ogni particolare periferico (tipi, personaggi secondari, macchiette, intreccio, incontri, gangs, carcerieri, parenti, questurini ecc.), ogni quadro è subordinato a questa pietà, a questa ribellione antispettacolare, rappresentata senza lamentele o ridicolizzazioni, senza nebulosi sviluppi, con tenera e insieme virile esattezza.

Non credo dunque che Bazin possa contrapporre ragionevolmente « Ladri di biciclette » (« che ha il rigore di una *tragedia* e tuttavia nulla vi accade se non per caso ») alle presunte incertezze della sceneggiatura di « Sciuscià » che « cede talvolta alla tentazione del melodramma » e ad una « eloquenza poetica » e al « lirismo »: se mai, una certa « eloquenza poetica » costituisce il limite proprio di « Ladri di biciclette » — un sovrappiù di argute notazioni in quel comporre a mosaico che ne caratterizza la struttura. Anche « l'amarezza un po' predisposta » (variegata di « alcune parentesi di un letterario e contrastante lirismo ») che M. Gromo descrive per « Sciuscià », riguarda piuttosto l'opera successiva di De Sica. Nella quale il triplice eccezionale incontro nel corso di poche ore con il ladro e con il vecchio mendicante (prima a Porta Portese, poi sul lungotevere e in chiesa, da ultimo a via Panico), o l'indugio entro particolari episodi e invenzioni non necessarie (seconda visita alla santona, postribolo, epilettico, messa dei poveri), intermesse e quasi giustapposte dal di fuori alla storia penosa dell'operaio Ricci, spostano talora questa storia a pretesto per una serie di gustose parentesi. Ma si tratta, più che di pennellate a se stanti o di legami meramente strutturali o di spunti comici, di dualismi veri e propri che

incrinano la compagine di « Ladri di biciclette ». Nel brano della messa del povero, per portare un caso, c'è un divario tra il personaggio e l'orditura prolissa e minuta dell'intreccio, tra il sentimento con cui presumibilmente l'operaio si trova lì e si dà da fare e il sentimento con cui il regista orchestra la sequenza, che è una caricatura un po' corriva, con qualche tratto pseudo-satirico; il divertimento del regista che guida l'obbiettivo verso i particolari minori all'interno del quadro (il prete che taglia i capelli, lo studente che sbarba con una gillette e allontana i mendicanti ritardatari, il signore che intona il coro, la signora che assesta un cerotto alla nuca del mendicante, i ragazzetti che si rincorrono tra le colonne, la donna che passeggia in lungo e in largo per la chiesa cullando un bambino, Bruno che passando davanti a un confessionale scosta la tendina, guarda dentro e appare un prete anziano che alza la testa, ecc.) non lega con la vicenda dell'operaio: lo spettatore si distrae, per un po' segue ma poi mette da parte la faccenda dell'inseguimento per la bicicletta e tiene dietro allo spasso dei minuti incidenti, alle comiche giravolte dei personaggi-macchiette (c'è addirittura un'accellerazione alla maniera di Clair: l'inseguimento del vecchio da parte di Antonio e Bruno, inseguiti a loro volta dal gruppo dello studente e del signore), all'imbroglio superficiale. Con il risultato che quando l'operaio sbuca dalla porticina sulla strada, ed è a mani vuote, il crescendo al quale per teoria la circostanza verrebbe a trovarsi non esiste più, mentre la partecipazione dello spettatore si è venuta scaricando, ed esso ora crede un po' meno alla autenticità della storia dell'operaio per il quale trovare la bicicletta è questione di vita o di morte.

In questi casi la fantasia appare stanca, nonostante le apparenze; a guardare sotto il luccichio delle trovate e delle figurine che si moltiplicano, traspare più di una ripetizione meccanica. L'assaporamento di certi quadri e particolari avulsi dalla loro trama armonica compare, da capo, quando Ricci torna, dopo il pasto in trattoria, nella camera della santona, La prima volta non v'era nessuna difficoltà di sutura nel corso della narrazione perché la visitina di Maria per mantenere la promessa valeva a stabilire il mondo dei personaggi, diversificando il temperamento di Antonio e Maria; ma ora il motivo lo sentiamo sorpassato, leggermente affatturato, e non ci commuove più. L'operaio è solo un pretesto, anzi il suo comportamento ora non lega più con il carattere che il regista è venuto dipingendo sino a questo punto; la sua compunzione quasi bigotta per cui non vorrebbe più andarsene, e l'attenzione un po' ridicola con cui segue il parere della santona (« Ascolta bene. O la trovi subito o non la trovi più... Antonio fa per alzarsi contro voglia: cerca di insistere: Subito? dove? Io non so più... ») è una incoerenza nella caratterizzazione del personaggio, un tratto che, pur tenuto conto dell'avvilimento e della stanchezzza che lo è venuto intanto deprimendo, contrasta con le note psicologiche contenute proprio nel primo episodio della santona, dove Ricci dimostrava una malsicura chiarezza

quando rimproverava la moglie per la sua sciocca credulità: « Mari', l'hai da piantà co' 'ste stupidaggini... Mo' ce vado io a dije quello che penso... è 'na vergogna che una donna come te che ci ha la testa sulle spalle debba credere a 'ste fesserie... 'sti 'mbrogli » E se anche l'episodio è messo per sottolineare appunto l'avvilimento di Ricci, che falliti i mezzi normali prova con i mezzi soprannaturali, nonpertanto si tratta proprio di uno di quei particolari predisposti per rendere più verosimile e per scandire con esattezza realistica la vicenda, ma che finisce per addensare una patina letteraria troppo scoperta e che ad un certo punto trapassa nel proprio opposto: vale a dire in un esito di incoerenza. Qui, si badi, la taccia di inverosimiglianza psicologica adombra un vero e proprio disagio estetico. In realtà questa sequenza non persuade perché non si salda bene, accusa lo stacco, vive in un'altra temperie; e tutto lo dice, dall'introduzione inopinata dell'episodio al modo con cui l'obiettivo guida l'occhio sulla trafila dei tipi: difatti il protagonista viene introdotto, poi mollato in un canto, e non tanto per marcarne la sconfortata solitudine quanto per tener dietro — con peso tutt'altro che sintetico e sussidiario, anzi tale da interrompere proprio l'orditura narrativa che si voleva invece arricchire — a due o tre quadretti e frammenti. Così l'autore si svia un po' dietro la serie aneddotica, estranea in sostanza al filo conduttore. Ecco dunque la galleria di figurine, e le scenette dell'impiegato brutto, della vecchietta malata, ecc.

E come di sorpresa il brano era iniziato così esso sbocca, non a caso, ma come un cucitura meccanicamente predisposta, nell'invenzione successiva, il miracolo dell'apparizione del ladro. Antonio esce dal portone della casa della santona e si avvia verso la stradina da dove era venuto; sta per salire i pochi gradini quando... un giovane con berretto tedesco e divisa americana, il ladro della sua bicicletta, gli si para davanti. Da qui muove l'episodio del postribolo, il quale conferma che la fantasia non procede con il consueto rigore, perché un altro duplicato (dopo il secondo episodio della santona) di un precedente brano: l'inseguimento del vecchio mendicante che si rifugia nella chiesa; c'è lo stesso scomparire e ricomparire, con poche varianti, la ricerca, gli interventi del personale a causa del disordine portato dagli intrusi, e via dicendo; l'espediente narrativo è introdotto in un momento consimile e segue una simile traccia — mettete la sorpresa e la scoperta curiosa di un ambiente, il postribolo, al posto della sorpresa parallela di un altro ambiente, i corridoi del convento e le navate della chiesa: l'uno e l'altro messi per stridere con la circostanza in cui si dibatte Ricci. Anche qui, inoltre, c'è una sfilata di figurine (direttrice, portiera, ragazze) e di scenette (Bruno fa per entrare dietro il padre e la portiera lo arresta per un braccio e lo spinge fuori, ecc.). E' un fatto che in queste parti l'autore lavora dall'esterno; che non significa, notate, senza impegno e alla leggera. Egli lavora qui con l'intelletto combinatorio e non con la fantasia creatrice.

La maniera con la quale De Sica suona lo spartito del film (vale a

dire il tema generico e, anche, il materiale di sceneggiatura) non è per niente tragico (e questo si dice in senso definitorio e non reprobativo), e « Ladri di biciclette » non è una tragedia che con voce aspra indichi — poniamo — il problema della disoccupazione. L'incubo della disoccupazione è solo l'antefatto sul quale lavora la fantasia, la traccia del racconto; l'animus lirico di De Sica è un altro; se il tono fosse veramente tragico, diremo che tanti particolari riescirebbero sconvenineti e artificiosi. Invece, nell'insieme, il regista viene smussando con mano leggera e controllatissima gli spigoli troppo taglienti e atroci, e la ribellione si incanala nell'alveo ora di una curiosità vivace e divertita ora di una comprensione gentile e mesta; ogni altra ipotesi di tensione tragica si allenta nella grazia di una serie collaterale di spettacoli minori e di osservazioni spiritose. Cosicché la tragicità della materia non conta: se mai si può dire che passando attraverso il vaglio della regia di De Sica, ciò che è ruvido e tetro si attenua e si fa sommessa e scorata commozione. E, tutto sommato, il sentimentale conta qui più del tragico, l'elegia e la pietà più della satira, l'arguzia più dell'asprezza. Si veda come la regia di De Sica ha, con pochissimo, mutato il segno alla sequenza della trattoria, nei confronti del materiale di sceneggiatura. Nella sceneggiatura si sottolinea il vuoto pauroso e l'astio che circonda la coppia di poveri; il tono con cui vi si dipinge la tavolata dei ricchi negozianti e il bambino altezzoso che guarda il piccolo Bruno con alterigia, suona aspro e scabro, la contrapposizione ricchi-poveri è convulsa; tra un tavolo e l'altro le parole della sceneggiatura pongono una specie di barriera. De Sica procede anzitutto a una tipizzazione un po' caricaturale e comica dei ricchi commensali e li rende più occupati dal pasto che termini di polemica; poi inventa la smorfia di Bruno al ragazzo antipatico, che capovolge nella risata di un gag scherzoso la tensione del contrasto: la scena appare ora tra scherzosa e commovente, spreme le lacrime e il sorriso — sta qualche tono più alto del testo di partenza. La durezza o astrattezza polemica diventa canzonatura bonaria perché il bambino povero si prende la rivincita e tira giù il suo antagonista che è così, anch'esso, solo un bambino: il piccolo Bruno e il pubblico se ne infischiano ormai se l'uno è ricco e l'altro è povero. Nella sceneggiatura il ricco avvilisce quasi e intimorisce il povero, lo tiene in soggezione proprio perché, come dice Ricci al figlio: « pe' magnà come quelli ce vole un mijone ar mese »; la tavolata dei benestanti schiaccia i poveracci dall'alto della sua tranquilla e indifferente potenza economica. Ed era una circostanza definitiva, senza scampo o rivalsa, Bruno stesso vi appare indifeso e intimidito dal bambino che mangia dietro di lui.

Anche il tempo livido (del brano di Porta Portese), la pioggia monotona e l'abattimento silenzioso di Ricci nel camion degli spazzini, viene perdendo di peso con lo scroscio e la schiarita. Lo schermo è pieno del chiassoso fuggi fuggi sotto lo sgrullone; al numero corrispondente, lo sce-

neggiatore sottolinea lo sguardo di Antonio « fisso e triste, come preso dalla monotonia e inesorabilità della pioggia ». Nello scenario non compare quindi una qualsiasi variazione di tono, una soluzione di continuità rispetto alla tristezza cupa dell'inizio. Sullo schermo invece, e sempre al quadro citato, lo spettacolo non ha niente di monotono o di inesorabile, l'esodo è disordinato ma non pauroso, l'aria vi circola fresca e cordiale; tra il trambusto dei carretti e dei campanelli il regista coglie a volo qualche battuta (« Addio Righe'... Te se' messo er sacco! hai paura delle tarme!... Nun me va de bagnamme er fracche! »); e nel mezzo della tensione drammatica, tra il massimo del trambusto nella piazza e il massimo dello smarrimento di Antonio, tra l'apparizione del vero ladro (nella piazza è rimasto solo un carrettino, un vecchio vi armeggia tirando la corda perché il copertone aderisca bene; un giovanotto dal beretto tedesco gli da una mano) e la scoperta del ladro da parte di Antonio (il viso di Antonio si fa attento... poi egli si precipita verso il giovanotto), proprio in questo saliente il regista inserisce il colorato e arguto spettacolo dei seminaristi tedeschi, una scena quasi per proprio conto, che smorza e volge verso la vivace osservazione valida a definire velocemente la psicologia del bambino. Entrano dunque saltellando sotto la grondaia una mezza dozzina di gocciolanti preti rossi. Si asciugano, parlottano nella loro lingua, scherzano tra loro; passano tra Ricci e Bruno per ripararsi; un pretino che si sta asciugando il berretto, ridacchia e si accorge che il bambino continua a pulirsi i panni. La sceneggiatura conclude con « P.P. di Bruno ». Il regista ha aggiunto al testo il particolare significativo dello sgranar d'occhi del bimbo, che arricchisce, più che la sostanza drammatica del racconto, la psicologia del piccolo protagonista.

La linea sale, dunque, dalla elegia e dalla cordialità alla leggerezza della favola. E invero, nella sua interna elaborazione, il film « Ladri di biciclette » si distribuisce intorno a questa linea, sbarazzandosi man mano di vari appigli esteriori e di parecchie, se non tutte, invenzioni non necessarie: un pittore derubato della bicicletta — duplicazione libresca e grezzamente simbolica dell'operaio derubato (il pittore, nelle redazioni più antiche, era un personaggio ingombrante, sempre tra i piedi: al commissariato, a Porta Portese, a via Panico, con la sua ossessione: per il pittore sono tutti ladri, egli vede la piazza come un grande convegno di manutengoli, ricattatori, pali); il motivo rumoreggiante della « festa de noantri » inserito nella trama per ribadire l'isolamento di Antonio; la trovata di una certa puttana che commossa viene in aiuto ai poveracci e, assai importante, la stessa impostazione sordido-sensazionale della intera vicenda (1).

(1) Ecco, ancora inedito, il primo soggetto di « Ladri di biciclette » steso da Zavattini: « Ogni mattina dalla borgata S. Basilio partono centinaia e centinaia di operai per Roma: i chilometri che separano la borgata dalla città sono percorsi dai più in bicicletta, da taluno a piedi, o con gli autobus. Antonio ha la bicicletta. Fa

In definitiva, lo sviluppo e la crescita interna di questa opera mostra, come per dissolvenza incrociata, un doppio processo. Da una parte cala la preponderanza della tragedia a tinte livide, il peso della voce aspra che denuncia, il refrain ossessivo dell'estraneità dell'uomo per l'uomo, la paura in crescendo dell'operaio che è veramente solo con la palla di piombo del ragazzetto che lo segue passo passo (ad un certo punto dello scenario si legge: «... bisogna essere toccati dalle stesse disgrazie, e alla stessa ora, come me e questo qui, dice il pittore indicando Antonio; basta un'ora diversa perché non ci si capisca più... »; e più oltre, quando Ricci torna a casa senza bicicletta: « La moglie finisce col piangere il che fa perdere le staffe ad Antonio. Si offendono. L'equilibrio famigliare, esistente fino a poche ore prima, si sfascia... Arrivano i vicini a commentare, ma anche loro

l'attacchino. Parte al mattino presto e torna verso il tramonto. Abita con la moglie e un figlio in due camere mal ridotte: a San Basilio stanno tutti male. Fanno una vita da cani per l'acqua che manca, per i cessi in comune, per i viveri costosi più che in città. Ma Antonio, sua moglie e suo figlio si sono quasi abituati a tanta miseria. Non che ci sia la più sfacciata allegria a San Basilio, però chi vi abita non ha più tempo e voglia di notare le sconfortanti cose che nota colui che arriva per la prima volta da fuori. Una commissione di giornalisti viene al principio del film a constatare le reali condizioni della borgata. Visitano, interrogano — con loro vediamo molti aspetti imrressionanti di questa borgata. Interrogano anche Antonio. A lui basta che aggiustino il tetto della casa dove abita lui e altre due o tre famiglie. La commissione se ne va, promette di denunciare la situazione sui giornali. Antonio corre via perché è tardi, gli hanno già fatto perdere del tempo. A Roma va dove ci sono tutti gli attacchini. Gli danno i suoi manifesti e comincia la sua giornata di lavoro. Mentre sulla scala attacca un manifesto, un giovanotto gli ruba la bicicletta; questo nei pressi di Piazza Venezia. Lo rincorre invano. Si formano capannelli di gente, commenti, deplorazioni, ma la bicicletta chissà dov'è. Antonio grida che lui la troverà, perché non può fare a meno della bicicletta. Una guardia si presta a accompagnarlo al commissariato. Ma là è una doccia fredda. Ne rubano decine e decine al giorno. « A questo signore hanno rubato l'automobile, altro che bicicletta ». Che cosa si può fare? La denuncia. Tutto qui. E il numero di matricola della macchina lo sa? Lo sa, la conosce in ogni millimetro, oggi una bicicletta costa ventimila lire, è il solo patrimonio che ha, e gli è utile come il pane. Al tramonto torna a casa con l'autobus. Dieci lire di spesa. La moglie e il figlio sbalordiscono alla notizia del furto. Ma c'è una speranza. Gli hanno detto come può fare a trovarla. A Porta Portese e a Piazzale Vittorio. Bisogna andarci al mattino presto — sono i mercati delle biciclette rubate. Antonio e la moglie non dormono neppure. All'alba Antonio va a Roma, ma col figlio Ciro. Lo aiuterà; Ciro conosce la bicicletta meglio di lui, è furbo, dice la madre. E Antonio comincia a Piazza Vittorio. Il figlio comincerà da una parte e lui dall'altra. Calma e astuzia. Si incontreranno nel mezzo. Se Ciro vede la bicicletta gridi subito, faccia correre la gente, si attacchi alle gambe del ladro. Passano sotto gli occhi di Antonio e del figlio tante biciclette, tanti pezzi di biciclette, c'è da perdere la testa. Che mercato straordinario, quanta roba c'è da comperare. Ma a Antonio preme solo la bicicletta. Ciro si lascia distrarre più facilmente, si capisce. A un tratto gli pare di vedere una sella uguale a quella della bicicletta. Si avvicina, la toca. Grida del padrone del banchetto che lo crede un ladruncolo: e lo scapacciona. Il ragazzo piange, un tale lo consola, lo porta dietro un chioschetto in costruzione (forse è il capomastro) e si vede che ha intenzioni oscene: infatti ecco Ciro che con gli occhi spalancati corre via, lo vediamo uscire dal chioschetto spaventato, in fuga. Non ha più voglia di cercare la bicicletta, cerca il padre; vede una mano che ruba un borsellino da una sporta di donna che fa la spesa. Gli si rivela un mondo fantastico e terribile. Incontra il padre e piange. Vorrebbe, Antonio, trovare l'uomo cui accenna Ciro. E' incerto, il tempo stringe. Finisce con l'andare al chio-

più di qualche minuto non stanno lì e ancora una volta Antonio resta solo con la sua rabbia e il suo dolore. Gli sembra di scoprire i guai della sua casa e della sua condizione sociale solo quella sera... nessuno parla. Mangiano come in carcere. Cercano di non guardarsi negli occhi dove passano pensieri che non si possono dire ad alta voce ». Inoltre nessuno aiutava Antonio, neppure gli spazzini. Al mercato gli operai parteggiano per il pederasta che qui è un capomastro. Antonio stesso ha sentimenti meschini proprio come un « barbone »: « A lui basta che aggiustino il tetto della casa dove abita lui e altre due o tre famiglie... ». Dall'altra parte aumenta, nella stessa misura, il peso della storia di un bambino che lavora e guarda con occhi spalancati i gesti dei grandi, e della sua amicizia con il padre nel corso di una penosa odissea che il regista conduce tra scorci di vita romana.

schetto. Alcuni operai stanno lavorandovi. Ecco lì vicino l'uomo. Antonio è imbarazzato. Lo accusa. L'uomo si difende, ha la più gran faccia di ipocrita del mondo. Gli operai lo difendono: « Il bambino piangeva e lui lo ha chiamato per confortarlo ». Antonio ci fa una brutta figura e, uscito dalla calca, dà un calcio nel sedere al figlio, che stia attento a quello che dice. Noi sappiamo che il figlio ha detto la verità. Ora Ciro piange, piange in autobus, piange in tram, adagio, ma implacabilmente. Antonio perde la testa, gli dice che se non smette lo copre di schiaffi. Giungono a Porta Portese. Tutte biciclette, solo biciclette. La ricerca è vana. Antonio domanda i prezzi: le biciclette salgono, la sua costerebbe più di quanto credeva. Parla con uno che gli pare un galantuomo, un venditore. Mica saranno tutti ladri. Questo gli spiega che secondo lui la sua bicicletta è da un meccanico e lì la truccano e poi la portano al mercato. Interviene un altro che gli dice che lui ha trovata la sua andando da una donna che è in contatto con Padre Pio da Petralcina e sa se la troverà o no, si paga venti o trenta lire e quella parla. Antonio ci va. E' una casa da quelle parti. La donna ascolta le richieste della gente che lei riceve nella sua camera da letto coram populo. A Antonio, dopo sospiri e invocazioni, dice che troverà la bicicletta, ma bisogna pregare. Antonio esce, ringrazia il tipo. Va a mangiare col figlio all'osteria. Lui e il figlio sono in collera: cercano di fare la pace. Antonio spende qualche lira di più, dà da bere anche a Ciro. Ha solo trecento lire in tasca per arrivare alla fine del mese. Ne parla col figlio come se fosse un grande. Col gesto fa i conti sul tavolo. Cominciano a girare per i ciclettai. In via Panico gli pare di vedere il ladro. Lo pedina. Il ladro se ne accorge. Pedinamento. Il ladro entra in un postribolaccio. Alterco sulla porta tra i due. « Che vuoi da me, t'ho rubato qualcosa? ». Antonio viene cazzottato dal giovane, che è davvero il ladro. Una puttana si commuove, ha visto la scena, dice che si veste e ci pensa lei. Ciro piange. Puttana, Antonio, Ciro vanno in una certa casa: la puttana li fa aspettare fuori. E' un ricettacolo di biciclette rubate, una specie di quartiere generale. Per la verità non sanno niente di quella bicicletta. La puttana esce delusa. Non c'è niente da fare. E' sera, sta per cominciare la festa de noantri — si accendono i lumini lungo le stradette, ecc. ecc. Bisogna tornare a casa. Con l'autobus. Spendere altre 20-30 lire. E domattina da capo: autobus, denaro, ore perdute. Antonio e Ciro sono soli. Pareva che questi o quello si attaccasse alla loro sorte, sia al momento del furto che dopo, ma ora sono soli. Tutti sono tornati ai loro affari o piaceri e non ricordano più la bicicletta. Ciro ha sonno. Antonio avrebbe voglia di buttarsi giù nel Tevere. Che cos'è una bicicletta? Era riuscito a salvarla alla requisizione dei tedeschi. Era il solo patrimonio. Non si è mai accorto come stasera che è triste o peggio tornare in quella borgata infame, in quella casa dal tetto scoperto, e senza soldi. Domani attaccherà di nuovo tanti manifesti — ma a piedi. L'autobus lascia il centro della città: ecco la sagoma nella borgata. Sull'autobus qualcuno si lamenta che Ciro coi piedi gli sporca i calzoni. Antonio non reagisce. Prende Ciro in braccio e va verso quel nero insieme di case con le lagnanze di quello dell'auto nelle orecchie e con Ciro che si è preso un altro scapaccione e che piange ».

Lo scenario punta in primo tempo nella direzione in cui si svilupperà più tardi « Miracolo a Milano » e « Umberto D. »; l'esecuzione conclusiva non segue questo tracciato e si tiene piuttosto collegata al mondo poetico enucleato al tempo de « I bimbi ci guardano ».

Anzitutto, vediamo la singolare elaborazione della sequenza del litigio e riconciliazione tra l'operaio e il ragazzo. Qui culminano i due motivi, la solitudine e il bisogno di cordialità. Difatti la vicenda del film è a questo punto: Antonio si trova in quello stato d'animo di disperazione e di furore che nasce dal vedersi in una penosa situazione cui gli altri non vogliono e non possono partecipare. Il manrovescio che egli lascia andare a Bruno è un po' lo spartiacque del film; la tensione trabocca, poi si allenta pietosamente. Il vecchio mendicante è riuscito a scappare; Antonio cammina pieno di cruccio. Uscendo dalla chiesa, Bruno dice: « Chissà andò sta quello ». Antonio lo guarda infastidito e Bruno con ingenua petulanza: « Io non l'avrebbe lassato annà a pijà la minestra ». Bruno ha ragione, ma il fatto è che il padre ha bisogno di qualche sfogo, non sopporta che il ragazzo gli rinfacci il torto: con uno scatto, lo schiaffeggia: « E statte zitto puro tu ». Egli grida « puro tu » perché nel momento che alza la mano per percuotere, l'insolenza del figlio pare riepilogare tutta la scarogna che lo perseguita. I due rimangono dunque separati, non hanno ancora trovato il punto di incontro e un'intesa durevole. Questa incrinatura si allarga per gradi: Bruno guarda stupefatto il padre, biascica parole di imprecazione, si allontana; poi osserva il padre con ostilità e non ubbidisce; si nasconde dietro un albero; Antonio muove un passo verso di lui: « Te voi move... si o no? ». E, a conclusione, con una nota azzeccata, Bruno attraversa la strada, si mette sul marciapiede opposto e continua nella stessa direzione di Antonio. La camera inquadra di spalle i due che camminano verso il fondo guardandosi in cagnesco. Questo guardarsi in cagnesco è l'apparenza nervosa, la varietà superficiale dei sentimenti. Da questo punto inizia un elevato motivo patetico nel quale il furore si smorza. Ricci lascia il figlio presso l'argine del fiume e comincia a scendere; davanti a lui la visuale è rotta da montagne di scatole di latta, da cumuli di pietre, da anfratti di terreno. Man mano che egli s'inoltra il panorama si allarga davanti, un pezzo dopo l'altro. Ma il mendicante che cerca non ha lasciato traccia, è proprio scomparso. Per la prima volta Antonio sente che la sua ricerca è finita. Prima lo sosteneva l'impegno verso se stesso e la continua tensione nervosa; ora le circostanze rompono il suo impeto, lo deludono e gli suggeriscono il bisogno di aiuto. Si era scordato persino del figlio ma basta un piccolo incidente — gli strilli di certe persone che corrono in aiuto di qualcuno che sta annegando — perché Antonio si scuota. Egli guarda preoccupato dalla parte da cui provengono gli strilli, poi istintivamente verso l'altura dove ha lasciato Bruno — e non lo vede; sale sull'argine e scruta ovunque — niente. Ridiscende l'argine in preda all'orgasmo e corre verso il luogo del pericolo,

chiamando Bruno. Ora non è più solo, la solitudine viene interrotta da questo grido, da questa corsa ansiosa. Antonio osserva la scena del salvataggio con un viso ancora angosciato, ma internamente liberato. Ma dove è Bruno? Eccolo: nell'inquadratura compare, sul campolungo, il ragazzo: sta in cima ad una scalinata con le mani in tesca e guarda la scena. L'effetto di questa comparsa è pieno, il congegno narrativo ne è alleggerito e spinto agilmente in avanti. Resta, tra i due, da rompere il ghiaccio perché il ragazzo è ancora imbronciato e non può sapere che il padre ha attraversato una ben diversa avventura in quei pochi istanti. Tocca perciò al padre, che capisce di aver sbagliato, la prima mossa per scacciare il senso di disagio. Egli, vorrebbe prendere il ragazzo per mano, e dice « Annamo! », ma il figlio lo evita. Proprio perché corre il rischio banale, il passaggio è oltremodo delicato, tra i due o tre raccordi più difficili del film. Ma la soluzione viene inserita con poetica adeguatezza. La trovata è semplice e necessaria così che sembrerebbe colta a volo (e non è vero) mentre si gira. I due salgono su per la scaletta e vedono comparire il lungotevere. Il padre aspetta il figlio:

Quando il figlio gli arriva vicino, Antonio dice:

	Antonio Sei stanco? *Bruno* Sì. *Antonio* Sedemose un po'... Tanto che voi fa'?... adesso annamo a casa...
Siedono su un pezzo di marciapiede addossato al parapetto... Il padre guarda il figlio... Un camion carico di giovani che hanno un cartello su cui è scritto: « Forza Modena! ». Gridano eccitati:	Forza Modena!...
Uno di essi fa un gesto volgare col braccio verso i pedoni. Bruno e Antonio guardano il camion. Il camion con i tifosi si allontana. Antonio dopo una pausa chiede a Bruno:	E' una buona squadra il Modena?...
Bruno fa un gesto negativo.	
Antonio dopo una pausa:	Hai fame?
Bruno risponde con minore risentimento:	Sì...

Il ghiaccio è rotto: « Te magneresti 'na pizza? Ma chi ce lo fa fa' de sta' qui a tribolà? », dice Antonio. Ora egli parla per tutti e due; non dice: perché sto a tribolare?, ma: perché stiamo a tribolare? — che è il modo accalorato di spiegare in qualche maniera al figlio la ragione del manrove-

scio e la jella che malmena entrambi. Nell'impeto della riconciliazione diminuisce per un po' anche l'importanza della bicicletta che viene mandata a prendersela « in saccoccia ». Ora i due entrano nell'osteria: resta chiaro, però, allo spettatore che non è con la promessa della pizza che il padre ha guadagnato la cordialità del ragazzo. Dico questo perché invece, nel soggeto primitivo, la soluzione giungeva dopo, all'osteria, davanti al piatto della pizza: « Antonio va a mangiare col figlio all'osteria. Lui e il figlio sono in collera e cercano di fare la pace. Antonio spende qualche lira in più, dà da bere anche a Ciro... » Anche qui l'iter del tema poetico è lento, risolutivo; mancava per esempio l'intero passaggio dalla stizza alla riconciliazione. Difatti, nella prima redazione, il padre prende a calci nel sedere il figlio, ma il gesto non appare come lo sbocco di una ribellione contro l'accanimento della sorte, una specie di protesta anche se errata, esso è piuttosto la manifestazione della stizza più ridicola. Anche nell'episodio del pederasta che adesca il ragazzo, Antonio ci fa una brutta figura, « dà un calcio nel sedere al figlio, che stia attento a quello che dice. Noi sappiamo che il figlio ha detto la verità. Ora Ciro piange... Antonio perde la testa e gli dice che se non smette lo copre di schiaffi ». (Del resto, a riprova del fatto che la linearità del film nasconde una lenta elaborazione, si può aggiungere che nelle stesure intermedie il perno della sequenza varia ancora una volta: il ragazzo ha fame, il padre si meraviglia che il figlio possa distrarsi dall'idea dominante della bicicletta che bisogna ritrovare; siccome la gente intanto ascolta, egli lo picchia « perché ha soggezione degli altri »: spiegazione questa che è sulla linea della precedente ricerca di sottili debolezze, di azioni e reazioni che in realtà slegherebbero i due personaggi dalla loro storia).

In una delle più vecchie stesure del soggetto, la cosidetta scena di via Panico si sviluppa su questo tracciato: ad Antonio sembra di riconoscere la faccia del ladro e lo pedina; il giovanotto reagisce, non lo lascia neanche parlare: che cosa vuole da lui? è un quarto d'ora che gli va dietro come un poliziotto. Antonio finisce con essere cazzottato dal giovanotto, che è propio il ladro. Egli invece si convince che non si tratta del ladro e gli spiega che cosa è la bicicletta per lui e domando scusa sinceramente. A questo punto il ragazzo perde completamente la stima per il padre. Lo ha visto anche prendere dei pugni, questo non lo scorderà mai più: « il giorno prima il padre era il padre, quella famiglia aveva una integrità e un suo futuro, ora tutto va a rotoli ». Al principio dunque l'interesse dell'autore è volto in due divergenti direzioni: da una parte c'è un'operaio che perde la bicicletta e nella ricerca incontra varie peripezie e penetra in vari ambienti; dall'altra c'è un bambino che vive in un angolo della periferia cittadina e che viene sbalzato dal suo luogo di giuochi e di abituale esistenza in un mondo totalmente nuovo, tra cose ignote e straordinarie: proprio nel tempo di questa avventura ed esplorazione del « mondo » egli

vede crollare nel giro di poche ore il mito del padre e scopre la debolezza di lui, la sua ridicolaggine, Tra i due nasce come una barriera; essi camminano fianco a fianco, ma senza comunicare, su due opposti versanti; ognuno tiene dietro a una particolare vicenda. Più tardi l'autore ha lentamente avvicinato i due personaggi; al posto del caso tradizionale ed eccentrico di psicologia compare la coppia, il motivo più indovinato del film; egli scopre la novità poetica del legame tra quel padre e quel figlio, il modo con cui vicino, comunicano, si scambiano aiuto di fronte *alla stessa vicenda e alla stessa pena.* Il protagonista è ora un tribolato, non lo sciocco padre che prende i cazzotti e chiede scusa (e, proprio per la circostanza del litigio col ladro, la sceneggiatura ora porta: « P.P. di Bruno che guarda il padre con il solito sguardo di fiducia »). Il figlio non è spettatore o estraneo alle disavventure del padre, egli patisce col padre; e siccome partecipa alla sua pena, tenta anche di collaborare: come quando di propria iniziativa si precipita a chiamare il carabiniere. In via Panico un omaccione si apre il varco tra gli astanti, prende per una spalla Antonio e per l'altra il ladro e dice minaccioso ad Antonio: « Ma lascialo stà... ». Allora Bruno scompare dietro l'angolo della strada per riapparire poco dopo, al momento del pericolo, con il carabiniere. L'autore lascia l'ironia mediante la quale nella precedente stesura tracciava lo studio sottile e un po' divagante di certi casi psicologici e si dispone alla pietà più antispettacolare. Le redazioni successive elaborano nettamenete la fisionomia della scena. La camera inquadra l'operaio e il bimbo mentre si allontanano scoraggiati e spossati. Essi hanno girovagato a lungo, ma quando rintracciano il ladro costui, spalleggiato dai giovinastri del posto, si finge estraneo. La gente tratta con male parole i due poveracci; la vecchia madre del ladro strilla: « Ma che vo' 'sto gran fijo de'na mignotta... ». Alla omertà (« Ma se stavamio a Testaccio ieri mattina, lavoramo a Testaccio », dice uno, e una donna col bambino in braccio: « Non ha mai fatto male a una mosca, mai ») si aggiungono le minaccie (« ...a parte d'esse crocchiato, c'è puro pericolo de 'na querela pe' calunnie », dice un altro); poi l'impotenza del carabiniere (« Quelli sono tutti a favore suo. Perdi tempo e... di queste storie ne vedo tutti i giorni), e lo scherno (« Mandace una cartolina... », « Cerca de scordatte via Panico »). L'azione si svolge nel pomeriggio; c'è un'aria di sfinitezza, grigia e mesta. Ma ecco che la camera indugia sul bimbo: egli, all'insulto dei giovinastri, scatta, raccoglie una grossa pietra e gridando la scaglia contro di loro. Qui il regista inserisce la correzione. Il gesto del bimbo non va perché non è intonato al momento e al ritmo della narrazione; il padre e il figlio ora appaiono inermi, per di più il bimbo è molto stanco e disanimato per quel lungo girovagare. Non potrebbe reagire così violentemente, il suo scatto manca di coerenza psicologica. Perciò, niente lancio della pietra; solo, il bimbo si volge (nel bimbo resta sempre un po' di curiosità, anche se impaurito), e trotterella trascinandosi dietro al padre.

L'insieme è tanto più straziante quanto più è inerme e disanimata la reazione del padre e del figlio.

Osserva Anna Banti (v. *Paragone*, n. 8, 1950), che nel film « Ladri di biciclette », compare una « ricerca di effetti sentimentali meditati a tavolino... Chi è colto a rubar biciclette può piangere quanto vuole e raccontare le storie più commoventi; lo portano lo stesso, e subito, al più vicino commissariato ». Credo che, in questo caso la Banti abbia valutato piuttosto genericamente la circostanza, perché vede quello che non c'è (il pianto del ladro e il racconto di storie commoventi) e non vede quello che invece c'è (il personaggio e l'apparizione del bimbo, il suo grido disperato e il suo pianto). Ha impiantato male il rapporto di verosimiglianza: se la cosa si presentasse come essa la descrive, non vi sarebbe motivo di dubitare della giustezza della sua osservazione; ma la linea della narrazione è, per questa sequenza, lontanissima da una ricerca qualsiasi di « effetti sentimentali meditati a tavolino ». E' vero che gli autori guidano l'occhio dello spettatore sul tentativo di furto da parte di Antonio, poi sull'inseguimento del bambino. Bruno si accosta al marciapiede e vi si siede appoggiando la guancia sulla mano. Poi si allontana per prendere il tram, ma non gli riesce perché il tram riparte carico quasi subito. Allora resta ad aspettare; alza la testa alle grida degli inseguitori; si volta. Davanti a lui passa il padre, ansimante. Smarrimento sul viso di Bruno, egli corre dietro al padre e si fa largo tra i curiosi. Antonio è rimasto come intontito: un operaio con un ceffone gli butta per terra il cappello, un tizio lo prende per il bavero, un altro lo minaccia. A questo punto però gli autori non mettono in bocca al disgraziato attacchino qualche « storia commovente ». Seguiamo sulla sceneggiatura:

Bruno passa attraverso il gruppo di gente e si butta addosso al padre senza dire una parola; scoppiando in lacrime, gli si afferra alla giacca.	
Gli inseguitori lo guardano stupiti:	E chi è mo questo?
L'operaio gli dà una spinta:	Che vuoi te? Via!
Bruno si attacca più forte al padre piangendo:	Papà!
Un attimo di sospensione in tutti. Il gruppo è costretto ad abbandonare la strada. I tram che si sono arrestati scampanellando, si fanno insistenti i clacson delle automobili che vogliono passare...	

Dove si trova l'artificio? Tra la folla che invade la strada e la ressa delle camionette e dei tram che passano carichi e premono, perché non troverebbe qualche eco di pietà l'implorazione del ragazzo? Ora tocca a lui

guidare e sorreggere il padre: egli si accorge che il cappello è rimasto per terra, lo raccoglie, vi soffia via la polvere e rincorre il padre. Con una mano si asciuga le lacrime, con l'altra gli porge il cappello. In questo tenace legame di soccorsista il conforto che distacca la materia del film dal grigiore e dalla solitudine di una cronaca disperata. Antonio non dice una parola dall'istante in cui ha imposto al figlio di allontanarsi; questo è un altro particolare finissimo: egli non si può difendere, non riesce più a spiegare, è avvilito e stravolto, senza il figlio sarebbe un vinto. Il suo silenzio è certo più penoso di qualsiasi storia commovente. I due camminano per un tratto di strada mentre intorno la folla commenta la partita di foot-ball. Le prime luci della sera si accendono. Sul campo lungo delle due figure che vanno mescolandosi alla massa dei passanti, la chiusura tempestiva del film. Dico tempestiva perché qui, dopo l'acme drammatico e il grido di « al ladro » che insegue Antonio, la solitudine non può che vestirsi di sfinimento, di prostrazione non rumorosa. La vicenda di migliaia di persone riassorbe la vicenda, privata ma non eccezionale, dell'operaio Antonio. La misura più esatta contraddistingue questo finale (simmetrico ai quadri di apertura del film, ove una voce fuori campo fa alzare un uomo che vediamo in campo lunghissimo seduto su un piccolo ripiano di terra nello spiazzo di Valmelaina; intorno a lui sono sparsi quattro o cinque uomini; egli è Ricci; si pulisce dietro i pantaloni e si avanza verso la macchina: non vi si concede neanche un fotogramma all'eloquenza della pena e alla durata del campolungo conclusivo. « Ladri di biciclette » è uno di quei pochissimi film che conclude non a caso, ma al momento giusto. Bastava un niente — qualche sottolineatura sentimentale oppure qualche fotogramma in meno o in più del necessario — per rompere questo equilibrio di direzione del melodramma o nella prolissa ripetizione o nella serie di macchiette. La correzione portata sulla sceneggiatura è di prim'ordine. Nella sceneggiatura seguivano altri ventiquattro numeri, sc. LXXIV, 1137-1156: « Giungono alla fermata e aspettano. Giunge un tram stracarico. Tra gomitate, spintoni, gente che protesta, Antonio e Bruno riescono a montare sul predellino. Il ragazzo sta per cadere all'ultimo momento, gli scivola un piede. Antonio lo sorregge e spinge dentro. Bruno riesce ad entrare nel tram. Riesce a trovare un posticino al finestrino. Dai vetri del finestrino vede il padre che è ancora sul predellino dove si regge a fatica con un piede lungo il bordo della vettura. Bruno è vicino al finestrino e guarda davanti a sé, triste. Primo piano di Antonio che guarda avanti a sé, stravolto. Sul suo viso si nota anche lo sforzo per reggersi sul tram. Dettaglio della mano di Antonio che trema per lo sforzo. Primo piano di Antonio che è molto triste e affaticato. Primo piano di Bruno che guarda suo padre. Il padre guarda il figlio. Dettaglio: il figlio guarda il padre. Il tram si ferma, della gente scende. Bruno si accorge che il sedile che è davanti a lui si libera. Lo scavalca, vi si siede, si toglie il cappello e lo

lo colloca al posto vicino. Un uomo vorebbe occuparlo. Bruno: E' occupato! Bruno si volge verso il finestrino e senza entusiasmo, senza allegria, fa cenno al padre di raggiungerlo. Antonio cerca di farsi largo tra la folla che è sul predellino e sulla piattaforma. Voci di passeggeri: E che te spingi?... Aoh!... Ma ti dico io... Antonio sembra non sentire le proteste della gente e continua ad andare avanti. Si agrappa al mancorrente e con le spalle e i gomiti si fa largo. Bruno che guarda suo padre avvicinarsi. Antonio è vicino al sedile. Dà una leggera spinta ad un uomo che gli è davanti e che legge intensamente un giornale. Si siede finalmente. La sua espressione è quella di un uomo che ha bisogno di riposo. Guarda suo figlio. Dietro di loro si è accesa una delle solite stupide liti tra passeggeri, che fa come da sfondo sonoro alla solitudine di Antonio e Bruno. Bruno si appoggia al padre lentamente e guarda davanti a sé. Anche lui ha sul volto i segni della stanchezza e della tristezza. Primo piano di Antonio che non può più trattenere le lacrime, si asciuga gli occhi con una mano, assesta al collo di Bruno la sciarpetta che pende. Campolungo del tram che va verso Piazza del Popolo. Le prime luci della sera si accendono». Ed erano, ventiquattro numeri, troppi, sciupavano l'intera parte finale. Lo sceneggiatore voleva spiegare, ribadire, illustrare e riusciva solo, con questa coda descrittiva, a frantumare il campolungo di chiusura nello stanco tritume di dettagli secondari, cronachistici, chiassosi o, addirittura, nel melodrammatico del P. P. di Antonio che non può più trattenere le lacrime. Questo supplemento di tensione drammatica costituiva un grossissimo errore di misura e di tono poetico. Poi venne il taglio che fissò l'equilibrio del film.

Pio Baldelli

Fiaba e film

La bergére et le ramoneur, pur prendendo le mosse dell'omonima fiaba di Andersen, se ne discosta molto, e non solo per quanto riguarda il numero ed il comportamento dei personaggi, ma anche per temi che in esso si rinvengono. Alle quattro figure del testo d'origine — i due giovinetti, il general-ammiraglio-comandante Piede di caprone, aspirante alla mano della pastorella e il vecchio cinese che pretende di essere il nonno (questi ultimi corrispondenti al re e a « le sentencieux ») — ne sono state aggiunte delle altre: « l'oiseau père », il cagnolino, il capo della polizia ed il suonatore cieco. Il re, quello strabico, fatto vedere al principio — soppiantato al più presto dal « re dipinto », animatosi assieme ai giovani protagonisti — lo si vede per poco. Ma, a parte la mancanza del difetto visivo (poiché il vero re si preoccupa di raddrizzare gli occhi al suo ritratto), il successore o, come si voglia, l'usurpatore conserva tutte le cattive qualità del modello; inoltre, il sentimento verso la pastorella, che in lui si è trasferito, e l'ostinazione nel volerla sposare. Cosicché non ci si preoccupa di sapere se il persecutore dei due giovani sia quello autentico o la sua copia, in quanto il sentimento che li agita è lo stesso. Ed è interessante questo motivo del trasferimento di un sentimento da una figura viva e reale al suo ritratto, che diviene non meno reale e vivo in virtù, per l'appunto, di quel sentimento. L'ostinazione con la quale persegue il suo scopo, viene fanciullescamente giustificata dal personaggio stesso, con parole ispirate ad una tematica molto frequente nelle fiabe: « Je vouse aime, petite bergère, et je suis le roi! Je vous aime, nous devons nous marier, la chose est claire, il n'y a pas a hésiter ». In seguito sentirà il bisogno di perfezionare il concetto, e dirà più chiaramente: « ... nous allons nous marier sans tarder, d'ailleurs c'est écrit dans les livres, les rois épousent toujours les bergères ».

Le graziose figurine della pastorella e dello spazzacamino, dipinte su pannelli decorativi della stanza del sovrano, non conservano le leziosità da statuine di porcellana che hanno nel testo anderseniano; come non conser-

vano lo stesso modo di comportarsi. Ciò, sopratutto, si riferisce alla pastorella, la quale, una volta raggiunta la sommità del palazzo reale, non ha paura del vasto mondo; lo spettacolo che per la prima volta le si offre alla vista non la sgomenta: « Jamais je n'aurais cru que le monde était sì beau! ». E quando « l'oiseau père » vuol mettere i due in guardia sui pericoli ai quali potranno andare incontro, essi non lo stanno ad ascoltare, proprio per guardare il mondo. « Et subitement, tout tourne dans le ciel, et c'est le jour et la nuit exécutés de main de maître et en quelques secondes, en un petit opéra cosmique instantané et acceleré, avec grand mouvement de planétes et tout ce que s'en suit ». Persino « l'oiseau », davanti a sì eccezionale spettacolo, rimane meravigliato e commenta: « Tiens, c'est curieux! D'habitude elle met au moins 24 heures pour tourner. C'est parce que vous êtes des nouveaux! Elle a fait ça pour vous faire plaisir! ». « Elle est gentille la terre! », esclama allora la pastorella. Al che « l'oiseau père », tendendo l'orecchio alla voce del « Grand haut-hurleur » — il quale trasmette l'ordine del sovrano per la cattura dei giovinetti — è molto dubbioso e scuotendo il capo pronuncia un « Ouais! » allarmato. Ma anche dopo questo la pastorella non si rifiuta di seguire il suo compagno, né propone di tornare indietro, come invece fa nella fiaba.

Il capo della polizia si fa presto notare per il suo servilismo che gli sarà del tutto inutile, in quanto verso la fine del film toccherà anche a lui di scomparire in un trabocchetto. E' graziosamente ironico il momento in cui costui si trova per la prima volta dinanzi al « re dipinto ». Egli, dunque, nota che Sua Maestà non è più strabico, « cesse de loucher obséquiesement », e ordina il « riposo » ai suoi uomini, che a loro volta raddrizzano gli occhi. Come pure è divertente il momento in cui, durante la cerimonia nuziale, contraffacendo la voce nella misura consentitagli pronuncia il « sì » al posto della pastorella che non sa decidersi, dandole contemporaneamente un paterno scappellotto.

« Le sentencieux », strana figura che domina la stanza reale, carica di anni, la testa coronata di alloro (indubbiamente la « statua di qualcuno che nei tempi passati è stato molto importante »), è ripieno di una saggezza fatta di preconcetti: « Croyez-en ma vieille expérience, je vous l'ai dejà dit cent fois, vous n'êtes pas fait l'un pour l'autre. Une bergére et un ramoneur... pas question! ». E tratta anche il « re dipinto » da testardo, quando questi vuole assolutamente inseguire la pastorella e lo spazzacamino: « Petit entèté, je me tue a vous le répeter, on ne peut sortir d'ici, on ne peut pas sortir d'ici ».

Una figura vista molte altre volte nei film francesi è « l'aveugle », col suo organino di Barberia: ma qui più che un simbolo o un accessorio è una figura straordinariamente carica di significati e di aspirazioni. Egli compare quando — dopo la vorticosa sequenza dell'inseguimento dei due

giovinetti giù per la scala dai « 100.000 gradini » — il ritmo sostenuto si placa alle soglie della « ville basse ». Già di per sé il cambiamento di ambiente predispone l'animo dello spettatore alla distensione. Infatti, alla città alta, magnifica nei suoi palazzi, netta, ordinata, ma che suscita un senso di gelo e di solitudine, segue inaspettatamente la visione di questa altra città su cui spira un soffio di umanità, e che dà a sperar bene per l'esito dell'idillio intessuto fra lo spazzacamino e la pastorella. Il suonatore cieco apprende da costoro la notizia della esistenza del sole, della luna, del mondo, degli uccelli: « ...nous sommes sauvés! le monde existe! le soleil existe! et il y a aussi des oiseaux! ». « La vie est belle, nous verrons cela un jour! En avant la musique! ». Così si esprime il cieco, ed è a questo punto che al tema dell'amore si sovrappone il tema della speranza: speranza ed ottimismo, speranza ed entusiasmo ispirano le esclamazioni e la musica di questo personaggio. « En avant la musique! ».

E la musica inonda le straducce, tristi, sudice e abbandonate della « ville basse », e non cessa nemmeno quando l'automa vi irrompe abbattendo case, afferrando persone; né quando « l'aveugle » viene lanciato nell'« arène aux fauves ».

Il cagnolino e « l'oiseau père » sono due figure che si accomunano per una identica disposizione d'animo: ed è perciò che volendo dare una sintetica definizione de *La bergère et le ramoneur*, si potrebbe dire ch'esso è la massima espressione della malizia. Una malizia bonaria, compiaciuta di se stessa, di cui il pubblico è messo a parte dai personaggi testè citati che ne sono in possesso tutti e due, ma in maggior misura il secondo.

Durante la notte, secondo le buone regole della favolistica, le figure dei due giovani si animano. « Moi, je n'aime que toi! » dice lo spazzacamino. « Moi c'est pareil, je n'aime que toi aussi! », risponde la pastorella. « Nous vivrons toujours ensemble. Nous serons toujours heureux tous les deux ». Il piccolo cane ringhia nel sonno, si sveglia, si guarda attorno e, visto da dove provengono le voci, strizza maliziosamente un occhio, lascia correre e torna al suo lettino. E ancora, quando fiuta la presenza dei due giovanetti — rifugiati nel museo reale — e si accorge di essere premurosamente seguito dal capo della polizia, il cagnolino guarda furbescamente di sotto in su — quindi fa deviare il poliziotto — che lo segue sempre attentamente — verso un canale, provocandone la caduta. (Lo strizzar l' occhio ed il guardar di sottecchi vanno presi come segni di una intesa che si stabilisce fra il personaggio e lo spettatore). Meno bonario è, però, questo personaggio, nella sequenza in cui il re posa per il ritratto. A questo ultimo premeva d'essere raffigurato di faccia — e in virile atteggiamento — poiché i pittori cortigiani lo avevano sempre ritratto di profilo, per non compromettersi al riguardo del reale strabismo. Al nuovo « pittore di Sua Maestà » tocca così l'ingrato compito e, giunto

al pericoloso particolare, gira pietosamente gli occhi all'intorno in cerca di aiuto. Lo colpisce il fatto che il cagnolino imita lo sguardo del sovrano, prende ciò come un incoraggiamento, si attiene realisticamente al modello e, logica conseguenza, verrà liquidato per mezzo di uno dei numerosi trabocchetti disseminati per il palazzo.

« L'oiseau père », uscendo di dietro un sipario, appare alla ribalta e dà inizio al film, facendone la presentazione. Dapprima dice che « l'histoire que nous allons avoir le plaisir de vous conter est une histoire purement imaginaire.. », per aggiungere poco dopo: « Vous savez, entre nous, j'ai dit ça comme ça, parce qu'on m'a dit de le lire, pour ne pas avoir d'histoires, mai après tout, je peux bien l'avouer, qu'est-ce que je risque!, cette histoire est veridique! ».

Ma dove « l'oiseau père » eccelle è nella lunga scena che si svolge nell'« arène aux fauves », e che fa parte della sequenza che va dalla condanna sua e dello spazzacamino, e del loro invio in quella specie di stabilimento penale che sono l'« Entreprises Générales de Sculptures Officielles et Royales », fino al momento della evasione in massa dall'arena. Qui esso fa un uso brillante dei mezzi di cui dispone e che intuitivamente mette a profitto suo e dei suoi protetti: la logica stringente, la presentazione dei fatti secondo un punto di vista sottilmente demagogico, la conoscenza psicologica della massa, nonché l'uso della musica come fissatore della esaltazione a cui, col suo discorso, ha fatto pervenire le belve. (Difatti, « l'oiseau père » aveva notato, in precedenza, come queste non fossero insensibili all'influsso dei suoni). Quando i due, « l'oiseau » e lo spazzacamino — imputati di lesa maestà per avere deturpato le immagini del re che venivano fabbricate in serie nel citato stabilimento — vengono introdotti nell'« arène aux fauves », trovano le belve mezze ammansite dalla musica del suonatore cieco, gettato precedentemente in quel luogo dall'automa. Finalmente « l'aveugle » conosce « l'oiseau père », dopo averne inteso parlare dai due giovani. « Un oiseau », esclama, « les deux enfants l'avaient prédit! Un grand oiseau, et avec des plumes! Vous savez voler aussi, j'espère ». E « l'oiseau » gli fa sentire il battito delle ali e gli parla. « Et non seulement il vole mais il parle! ». « Toutes les langues! Je Suis interprète, polyglotte, monoglotte, je connais le toucan, l'anglais, le latin, le lièvre aussi, le chinois, le perroquet bien entendu et... le lion! ». « Le lion!... ». « Parfaitement! Le lion. Je le dis et je le prouve! ». E giù un ruggito spaventoso a cui fanno eco quelli dei leoni. « Prodigieux! Et qu'est-ce que vous leur avez dit? », domanda il cieco. Je leur ai dit: bonjour mes amis, comment vous portez-vous? », risponde « l'oiseau ». « Quest-ce qu'ils ont rèpondu? ». « Qu'ils se portent fort mal, qu'ils s'ennuient beaucoup et qu'ils ont surtout trés faim! Alors je leur ai dit: bon appétit!, par politesse ». Ma soggiunge: « ...et je crois bien que j'ai eu tort! ». In realtà, venendo a cessare l'influsso della mu-

sica, i leoni cominciano a dimostrare un po' troppo interesse per il giovane spazzacamino, e « l'oiseau père », costernato e preoccupato, cerca di porre rimedio. « Jouez! », dice al cieco. « Jouez tout de suite quelque chose de gai pour l'amour du ciel, ou sans cela, ils vont le dévorer! ». Ma come il cieco viene ad apprendere tutta la storia dello spazzacamino, se ne addolora tanto che la musica, da gaia che era al principio, diviene triste, e gli stessi leoni interrompono la danza che avevano iniziato, terribilmente commossi alla vista della povera vittima in lacrime. Essi cominciano a piangere silenziosamente scuotendo la testa, mentre « l'oiseau père les observant de son oeil malicieux parle à l'oreille de son jeune ami: — Pas méchants dans le fond! Il suffit de savoir les prendre! — Et son regard s'éclairant brusquement, il quitte le ramoneur, pris d'une soudaine et nouvelle 'idée', et descendant les marches qui conduisent sur la piste, il s'adresse aux betes fauves, d'abord prudemment et les observant toujours avec une bienveillante condescendance, au grand étonnement de son protégé sui, surprie lève la tête vers lui, au moment où l'oiseau rugit en lion': — Mes amis!... ».

« L'oiseau père » inizia così in « lingua leonina » la sua lunga arringa, facendo appello al buon cuore delle belve, per la triste sorte toccata al povero spazzacamino, vittima di mostruose macchinazioni, impiegando tutte le sottili arti della sua oratoria e imponendosi all'insolito auditorio con la forza di convincenti argomenti, come ho già detto. « Votre redoutable indignation ne pourra se contenir ». « Une brave petite fille de chez nous qui garde de bon gros moutons pour nos bons amis les lions et soudain le roi...! et que fait-il ce roi, mes amis?... il enlève la bergère qui gardait ses moutons et les moutons s'enfuient aux quatre coins du monde! ». « Pauvres petites créatures! Pauvres gros moutons sans défense! Affolés! échevelés, livides, au milieu des tempetes! Menacés par les avalanches, roulant dans les précipices! et ceux qui en réchappent tombent dans la guele des loups ». A questo punto, « les fauves à la limite de ce qu'ils peuvent encore supporter formant instantanément un choeur de rugissements scandés dont un nouveau sous-titre nous donne la 'clef' (perché tutta la parte detta nella « langue maternelle » delle belve e le loro espressioni, sono « heuresement sous-titré, pour nous, au bas de l'image, comme c'est l'usage lorsque les spectateurs ne sont pas familiarisés avec la langue des personnages apparaissant sur l'écran »): Mort aux loups! A bas le roi! Vive la bergére! Vivent nos moutons! ». Il ricorso alle facoltà esaltatorie della musica ora s'impone e « l'oiseau père » ordina quindi al suonatore cieco di eseguire « quelque chose de puissant ».

« L'oiseau père » si rivela così non un semplice *deus ex machina*, bensì il personaggio principale, il protagonista del film, arrivando persino ad offuscare la pastorella e lo spazzacamino. La sua azione, dopo la scena lungamente citata, è ancora necessaria: è ancora lui, cioè, che con la sua

« rara incompetenza » si incarica del pilotaggio dell'automa, comandandolo sì bene da fargli distruggere tutto il regno di Takicardie e, infine, da farlo diventare il giustiziere del « re dipinto », a cui infligge la meritata punizione. « L'oiseau père » è una figura che fa spicco in maniera straordinaria fra tutti i personaggi del film, e senza dubbio non sarà dimenticata. Per di più, a parte i requisiti intrinseci, assume una importanza di primo ordine, col venire considerato dagli infelici abitanti della città bassa un simbolo quasi messianico di liberazione e di salvezza. Ma a questo punto credo sia opportuno aggiungere che tale aspetto è del tutto estraneo al personaggio, il quale non ne viene pregiudicato, per quanto può riguardarlo dal punto di vista espressivo. Ciò deriva dal fatto che il carattere di simbolo gli giunge dall'esterno, indirettamente; non è che gli sia stato affidato dall'autore del soggetto: « l'oiseau père » si muove per suo conto e sembra non interessarsi dell'importanza assunta, o meglio, se ne serve esclusivamente per liberare la pastorella, acciocché questa possa essere felice assieme al suo compagno. « L'oiseau père » è evoluto, ha girato il mondo e ne è entusiasta, e sa per quale verso vanno presi fatti e persone. « Vous regardez le monde », dice alla pastorella e allo spazzacamino. « Evidemment, ça vaut le peine d'etre vu ». E a riprova della sua opinione, fa cantare ai suoi quattro uccellini la seguente canzone:

« Le monde est une merveille
y a le jour et la nuit
la lune et le soleil
les étoiles et les fruits
et des moulins à vent
il y en a aussi.
« Le monde est une merveille
y a le jour et la nuit
y a la mer qu' est profonde
y a la terre qu'est toute ronde ».

La situazione de *La bergère et le ramoneur* è la stessa della fiaba, ma il comportamento dei personaggi che forniscono il titolo è diverso, come è stato già rivelato; oltre a ciò, chi determina l'azione e il corso degli avvenimenti è una figura che nella fiaba non esiste. Ma non è solo questo a dare il tono al film, che potrebbe essere interpretato come il trionfo della demagogia, se l'azione si fosse sviluppata e svolta solo in favore di un potere che volesse subentrare a quello abbattuto, e non in forza di un diritto alla vita, alla libertà, alla speranza. L'interesse immediato dei due giovinetti — anche se la loro situazione personale non coincide esattamente con quella degli abitanti della città bassa — è lo stesso interesse del cieco, quale rappresentante di quei diseredati. La soluzione adottata dal Prévert è l'unica possibile, pur se in contrasto con la già richiamata tematica favolistica cui il re si ispira. Le fiabe questa volta hanno avuto torto, i re non sposano

le pastorelle. I tiranni hanno la giusta punizione. La classica conclusione è stata capovolta: le cose non sono andate come dovevano andare; ma non poteva non essere così, posta la questione in quel certo modo. Tutta la simpatia se la prendono subito la pastorella e lo spazzacamino, « l'oiseau père » e tutti quelli che son con loro. Il re, semmai, ci fa una profonda pena: la solitudine in cui è sommerso ci fa paura.

Aperto il sipario, appare, « comme une immense tour de Babel », il gran palazzo del re di Takicardie, « Charles quinze et tros font huit et huit font seize », costruito « dans un style abominablement disparate, qu'on pourrait appeler style néo Sacre-Coeur building Kiosque à musique Cathédrale de Chartres Sainte Sophie Dufayel Grand Palais des machines Tour de Pise et Trocadéro réunis », dalle proporzioni gigantesche e d'un lusso stupefacente. Il senso di solitudine — uno dei passatempi preferiti dal sovrano — è bene espresso fin dall'inizio. La scena di caccia si svolge in una vasta piazza di cui i pochi servi e poliziotti non fanno che accentuare la vastità e la desolazione. Ugualmente è per il resto della città, dove non si scorge anima viva, ad eccezione del re e delle guardie che ricercano la pastorella. Non un passante, non una persona affaccendata in un qualsiasi lavoro; solo un gondoliere viene a riscaldare momentaneamente la scena, con la sua canzone d'amore (quando la pastorella e lo spazzacamino sono nascosti dalla miriade di colombi che hanno rivestito la statua del sovrano).

Mentre la presenza del potere oppressivo — più che da tutto lo spiegamento dell'apparato poliziesco (brigata aerea e fluviale, poliziotti pipistrello o mimetizzati con i muri dei sotterranei) — è meglio rappresentata da un solo particolare. L'automa irrompe nella « ville basse » causando guasti alle povere case, a guisa di bombardamento aereo (e l'impressione che se ne ritrae è agghiacciante), e raccoglie le persone per mostrarle al re, con le sue mani meccaniche che usa come benne di una escavatrice. Ebbene, le ultime falangi appuntite delle sue dita richiamano alla mente le cuspidi, le guglie, i pinnacoli dei palazzi della disumana città alta, e il dettaglio così presentato va inteso come l'espressione sensibile di un potere onnipresente a cui è difficile sfuggire.

Non si spiega, però, perché sia stata introdotta nella scenografia una Venezia di maniera. La piazza San Marco, il Ponte dei Sospiri, i canali, così riprodotti, non fanno che accentuare la gelida atmosfera dell'ambiente, e non credo che possano esser presi quale contributo per una valutazione dei luoghi reali. Sono parti di Venezia come potrebbero esserlo di un'altra qualsiasi città, salvo, beninteso, i precisi e caratteristici riferimenti che fanno riconoscere proprio quella città.

I dialoghi e le canzoni sono di una semplicità estrema. Per i primi, a titolo di esemplificazione si può citare un particolare del colloquio fra « l'oiseau père » e i due giovinetti. « Pourquoi est-elle ronde? », chiede la

pastorella circa la forma della terra. E « l'oiseau »: « Parce qu'elle tourne », « Pourquoi tourne-t-elle? », chiede allora lo spazzacamino. « Parce qu'elle est ronde », è la pronta risposta dell'« oiseau ». Finalmente il re esmbra diventare malizioso, allorché — alla pastorella che gli chiede quale fine farà il suo compagno, per il quale le aveva promesso la libertà — risponde: « Rassurez-vous! Ils ne courent aucun danger, au contraire! Ils vont travailler, que voulez-vous quil leur arive de mieux ». « Mais vous m'aviez promis qu'ils seraient libres! ». « Le travail, ma belle! c'est la liberté ».

Le canzoni sono fatte di niente. Ecco quella del « petit automate » (previsto in sede di sceneggiatura e sostituito poi nel film da un grammofono a tromba):

« L'âne, le roi et moi
nous serons morts demain.
L'âne de faim
le roi d'ennui
et moi d'amour.
Au mois de mai
le vie est une cerise
la mort est un noyau
l'amour un cerisier ».

La canzone del gondoliere è addirittura composta di due sole parole continuamente ripetute:

« Toujours amour ».

Il coro degli abitanti della « ville basse » esprime il più depresso stato d'animo:

« Le jour et la nuit
la nuit et le jour
pour nous c'est pareil,
pareil tous les jours.
Nous n'avons jamais de soleil
notre linge est bien à sécher.
L'été et l'hiver
l'hiver et l'été
nous n'avons jamais de soleil
pour nous c'est pareil.
Pareil tous les jours,
tous les jours
tous les jours ».

La poesia è tutta contenuta in una forma dimessa, ma aderente alla umanità dei personaggi; alle sofferenze, ai desideri, ai sentimenti umani più profondi, espressi anche dalla musica del Kosma.

La ninna-nanna che « l'oiseau » canta ai suoi piccoli, invece è una beffa che costui si prende del sovrano, con un sarcasmo marcato dalla vociaccia fessa e squassata del personaggio. Eccone due strofe:

« Dormez, dormez, petits oiseaux
Petits oiseaux chéris.
Le roi n'a pas sommeil
Et c'est bien fait, pour lui
Il ne dort que d'un oeil
Et remue dans son nid.
Dormez, dormez, petits oiseaux
Petits oiseaux chéris.
Le roi n'a pas sommeil
Car il a peur la nuit
A cause des perce-oreilles
Et des chauves-souris ».

A tali tonalità è ugualmente corrispondente il disegno del Grimault. Invano si cercherebbero in esso i clangori grafici, coloristici, luministici tanto cari al Disney. Nemmeno nella vorticosa sequenza della discesa per la scala dai « 100.000 gradini », al cui animato ritmo contrappuntano le calme planate dell'« oiseau père ». Invano si cercherebbero le acrobazie che fanno ormai parte dello stile degli ultimi valori disneyani. Il disegno di Grimault — peraltro non riuscito nella rappresentazione dei leoni dell'« arène aux fauves » — è tutto impegnato per rendere i moti dei personaggi, con sfumature che fanno dimenticare di essere alla presenza di figure non reali, nel senso comune della parola. Effettivamente, « le visage du monarque qui jusqu'alors était restè particulièrement maussade, lointain et sombre, se éclaire d'un doux sourire, sans aucun doute, le sourire de l'amour », dinanzi al pannello su cui è riprodotta la pastorella; ma quando si volge verso lo spazzacamino, « sa mine se renfrogne subitement ». Questi trapassi sono resi con perfetta evidenza e precisione dal primo piano del re, inquadrato dall'alto e oggettivato dal punto di vista della pastorella. Il sorriso amoroso del personaggio fa un pietoso contrasto con la espressione, che gli è abituale, di sdegno e di noia.

Vedansi anche gli atteggiamenti istrionici dell'« oiseau père », durante la sua arringa, il suo osservare attentamente i leoni — occhiate circolari per rendersi conto della situazione, il guardare con la coda dell'occhio, — la sua prudenza abilmente dissimulata con una « bienveillante condescendance », il suo riprender d'animo, a mano a mano che parla, notando di suscitare l'interesse dell'auditorio. Infine, in un crescendo, le sue evoluzioni sempre più sicure e il gesto con cui si strappa dal petto le penne multicolori, per sottolineare la posizione dolorosa dei due suoi protetti.

E' un gioco sottile, il suo, e intelligente, che lo spregiudicato ed esuberante personaggio azzarda e che colorisce il tono minore in accordo con la soffusa malinconia dalla quale l'opera di Prévert e di Grimault è tutta permeata.

Bruno Crescenzi

Il cinema hitleriano

Nella primavera del 1943, a Berlino, una solenne cerimonia si svolse nell'*Ufa Palast am Zoo*, sede dal 1919 di tutte le grandi manifestazioni del cinema tedesco (1).

Alla cerimonia, intesa a celebrare al tempo stesso il 10° anniversario del cinema hitleriano e il 25° del trust « Ufa », presenziava il dott. Goebbels. Prima della presentazione dello spettacolare film in *agfacolor* « Le avventure del Barone di Münchausen », l'ideologo del III Reich pronunziò un discorso, riprodotto poi da tutti i giornali dell'Europa occupata.

> « Voglio essere il primo — disse il Dott. Goebbels — a ringraziare l'*Ufa* per la fama e la gloria da essa acquisita nel mondo... In questa occasione devo consegnare, a nome del Führer, la Placca dell'Aquila Germanica al Dott. Alfred Hungenberg, che da oltre dieci anni si prodiga alla testa del cinema tedesco, la Medaglia di Goethe al Direttore dell'*Ufa*, Dott. Klitszch e al Dott. Max Winkler, che fu uno dei pionieri della nostra industria del film, mentre il titolo di Professore sarà conferito ai registi Veit Harlan e Wolfgang Liebeneiner... Spero che il secondo quarto di secolo di attività della *Ufa* darà risultati altrettanto positivi del primo... ».

Il dott. Hungenberg, che riceveva a nome del Führer la Placca dell'Aquila Germanica, era il vero padrone dell'*Ufa* da ben di più che dieci anni, poiché aveva partecipato nel 1918 alla fondazione del gigantesco trust tedesco, in collaborazione con lo Stato Maggiore e con il Governo di Guglielmo II. Uomo di fiducia di Krupp — e, in senso più lato, di tutta la industria pesante tedesca — egli era stato incaricato dall'alta finanza di monopolizzare l'industria editoriale, la stampa, la radio e il cinema. Aveva assunto ufficialmente nel 1927 la presidenza dell'*Ufa*, e il suo principale

(1) Germania 1937: 66.000.000 di abitanti. Circa 5.000 sale. Densità di schermi: 75 ogni milione di abitanti. 333.000.000 di spettatori, cioè cinque biglietti, in media, per abitante.

Grande Reich 1939 (con Austria e Sudeti): 74.000.000 di abitanti. 6.123 sale con 2.600.000 posti. Densità di schermi: 84. Frequenza: 442.000.000, cioè sei biglietti, media, per abitante.

luogotenente era già il dott. Klitszch, decorato anch'egli da Goebbels nella cerimonia del 1943.

E' noto che l'attività del dott. Hungenberg non fu esclusivamente « culturale ». Sotto la Repubblica di Weimar egli era stato il capo dell'organizzazione ultrareazionaria di ex-combattenti « Casco d'Acciaio ». In tale qualità, egli contribuì all'ascesa al potere di Hitler; ed accettò nel '33, alla vigilia dell'incendio del Reichstag, la carica di vice Cancelliere nel ministero costituito dal Führer... Una notizia pubblicitaria dell'*Ufa*, pubblicata in occasione del 25° anniversario, ricordava che questo trust aveva assorbito, tra il 1918 e il 1921, quasi tutte le grandi case tedesche di produzione, gruppi di distribuzione, catene di sale, case di fabbricazione di macchinari e pellicole, ecc. E l'informazione aggiungeva (2):

> « Fin dal 1918 il programma dell'*Ufa* si basava su una produzione di 71 film a soggetto e 24 documentari... Era cominciata così la lotta per la conquista del mercato europeo... Ma il passo fu più lungo della gamba, e ne seguì una crisi: essa, però, fu risolta mediante l'accordo donde nacque la combinazione *Parufamet*, attraverso il quale l'*Ufa* si legava alla *Paramount* e alla *Metro*... Nell'agosto del 1927 il signor Klitszch si recò negli Stati Uniti, e, grazie al versamento anticipato del prestito americano... piazzò il film tedesco su un piede di completa parità con Hollywood. La via era libera... ».

Durante il regime della Repubblica di Weimar e nel quadro del Piano Dawes, organizzato dalla Banca Morgan, Wall Strett aveva salvato dal crollo quell'Ufa che Hungenberg rivolse in seguito contro Hollywood, all'insegna del « cinema europeo ». Il piano Dawes aveva inoltre comportato accordi tra i trust *General Electric* e ACE, *Dupont De Nemours* e *I. G. Farben*. Questi cartelli tedeschi dell'elettricità e della industria chimica controllavano l'*Ufa*.

Le « spartizioni del mondo » fra monopoli sono temporanee. Dopo essersi affermata grazie ai dollari del Piano Dawes, l'industria pesante tedesca si rivolse contro i suoi soci americani. Hitler e Goebbels tuonavano in quel momento contro i « plutocrati », tedeschi e stranieri. Ma erano saliti al potere con Hungenberg, uomo di fiducia dei plutocrati, e non abrogarono gli accordi con i trust americani, accordi che continuarono ad essere operanti anche dopo la dichiarazione di guerra degli Stati Uniti.

Sotto la dittatura hitleriana la potenza del supertrust dell'*Ufa* prese proporzioni formidabili. Nel 1943 il dott. Hungenberg e il dott. Klitszch erano in grado di presentare questo trionfale bilancio: (3)

> « Nel 1933 il cinema tedesco era già piazzato in una posizione di prim'ordine, al servizio della ricostruzione nazionale. La produzione, liberata

(2) Notizie dell'« Alleanza Cinematografica Europea » (ACE, filiale dell'*Ufa*). Edizione francese. Marzo 1943.
(3) Notizie ACE.

da ogni difficoltà economica attraverso la creazione della « Camera del Film » si è sviluppata come un'espressione della volontà nazionale...

« Nel 1943 l'*Ufa* è fra le più grandi intraprese utili alla nazione. Essa costituisce ad un tempo il centro e il quadro irradiante del cinema tedesco... con 8.000 impiegati... e 7.000 sale in tutta l'Europa... Il suo circuito di sale si è oltremodo esteso. Essa èdita ogni settimana la sua cine-attualità in ventinove lingue...

« L'*Ufa* è rappresentata in tutti i paesi, ed in Francia dal 1926, data della creazione dell'*Alliance Cinématographique Européenne* (ACE). L'ACE ha contribuito, dall'avvento del cinema sonoro, alla prosperità del cinema francese. Essa ha prodotto più di 50 film francesi... ».

Questa enumerazione di successi dimostra come i piani concepiti dalla industria pesante tedesca, fondatrice dell'*Ufa*, erano stati eseguiti grazie a Hungenberg, a Klitszch e al dott. Goebbels. Dal 1918, quei piani tendevano al monopolio del cinema tedesco ed europeo.

In Germania, l'*Ufa* conquistò sotto Hitler il monopolio assoluto di tutte le branche dell'industria del film. Nel febbraio 1942 il dott. Goebbels, dopo aver annunciato che gli spettatori del Grande Reich stavano per raggiungere il miliardo in un solo anno, dichiarò in un suo discorso che il cinema hitleriano sarebbe stato posto, per decreto, sotto una direzione unica.

Per la produzione, Goebbels aveva creato l'*Ufa Film Gmbh*, diretta da Bruno Pfenning, Fried Marin e Fritz Hippler. Quest'ultimo, d'altra parte, già capo del dipartimento cinematografico del Ministero delle Informazioni di Goebbels, era Intendente del Film Tedesco, incaricato di controllare l'orientamento della produzione, la scelta dei soggetti, degli interpreti, dei registi, e così via. L'*Ufa Film Gmbh* assorbiva, in seno alla vecchia *Ufa*, diretta sempre da Hungenberg e Klitszch, sotto le società di produzione esistenti in quell'epoca in Germania, in Austria e in Boemia: *Terra Filmkunst, Berlin Film, Bavaria, Wien Film, Pragfilm*, ecc. La *Tobis* era già da molto tempo una filiale della *Ufa*.

Per la distribuzione, Goebbels aveva fondato la *Deutsches Film Verleih* (DFV, già *Zentral FilmVerleih*) che ebbe il monopolio assoluto del noleggio dei films in tutto il « grande Reich ». La DFV era una filiale dell'*Ufa Film Gmbh.*

Nel campo dell'esercizio, era stata istituita la *Deutscher FilmTheater Gmbh* (DFT), che:

... « data la necessità di tutelare gli interessi della nazione tedesca nel campo dell'esercizio, doveva incaricarsi di gestire le sale importanti per il numero dei posti e per posizione, di controllare le sale di interesse culturale, e di costruire sale nuove, nel terzo Reich e nei territori annessi ».

La DFT si trovò così a controllare o a possedere 7.000 sale, sotto la direzione generale di Theo Quadt e di Max Witt, amministratore d'altra parte, dell'*Ufa* e in precedenza Direttore dell'*Ufa Film Theater*. Il decreto

di costituzione di questo trust di esercizio, il più gigantesco che sia mai esistito, pretendeva inoltre di « proteggere il medio esercizio tedesco ed assicurarne l'indipendenza ».

Esso vietava alle società anonime di gestire una sala, e ad un singolo esercente di avere più di due, o, a seconda dei casi, quattro sale: il che non significava « difendere i medii e piccoli », ma impedire che un giorno sorgesse un concorrente al monopolio *Ufa*.

Tutte le altre branche dell'industria del film divennero ugualmente delle filiali dell'*Ufa*. Il supertrust controllò le attualità con la sua *Deutsches Wochenschau* (settimanale, in 29 lingue), la *Deutsches Zeischenfilm* (disegni animati), la *Deutsches Schmalefilm* (formato ridotto), l'*Afifa Kopieranstalten* (trust dei laboratorii di sviluppo e stampa), la *Tobis Tonfilm Syndikat* (incaricata dell'incasso dei diritti d'invenzione), l'*Ufa Haendels* (fabbricazione e vendita macchinari e attrezzature cinematografiche, per la produzione e le sale), la *FilmVerlag* (edizioni musicali, pubblicazioni cinematografiche). La *FilmBank*, strettamente legata all'*Ufa* e ai padroni di questa, diventava infine la sola banca autorizzata a finanziare l'industria del film.

Questa monopolizzazione del cinema non si limitò al territorio entro la frontiera del Grande Reich (che comprendeva allora l'Austria, la Boemia, la Polonia) bensì mirò a tutta l'Europa. La Camera del Film (*ReichsFilm-Kammer*) era stata per l'*Ufa* il mezzo per impadronirsi del cinema tedesco. Seconda tappa: la fondazione a Berlino, nel luglio 1941, di una « Camera Internazionale del Cinema Europeo », costituita dopo la caduta della Francia e destinata, negli intenti dell'*Ufa*, a « raggruppare in un blocco unitario le più giovani forze d'Europa ». Per l'inaugurazione di questo organismo il Dott. Goebbels lanciò nei seguenti termini la parola d'ordine del « cinema europeo »:

> « La guerra ci ha portato a porre in discussione i problemi europei già maturi, e a risolverli nella misura del possibile... Il compimento della nostra missione europea ci infonde coraggio, ci induce a raggruppare i problemi, in tutti i campi, per contribuire all'unificazione. Il cinema presenta, precisamente, un gruppo di quei problemi... Se oggi — e io non parlo come tedesco, ma come europeo — noi non ci mettiamo immediatamente in marcia, il film europeo, inteso nel suo senso più largo, potrebbe giacere assopito come la bella addormentata nel bosco. Io posso rallegrarmi di vedere, in piena guerra, i popoli dell'Europa accordarsi in un campo ben definito, sulle linee essenziali di un ordine unitario... ».

L'« ordine unitario » creato dallo sviluppo colossale del monopolio *Ufa* dette un forte impulso alla Camera Europea del Film. Essa si riunì a Roma nell'aprile 1943, sotto la presidenza del Conte Volpi: ma le leve di comando erano in mano al Segretario Generale, il dott. Meltzer, uomo di fiducia dell'*Ufa*.

« Oggi, Cinema Europeo per l'Europa. Domani, Cinema Europeo per il mondo... Noi non guardiamo soltanto all'Atlantico, ma anche al Mediterraneo, all'Oceano Indiano, al Pacifico... ».

Questo il piano megalomane prospettato dal Ministro della Cultura Popolare fascista, Pavolini. La Camera Internazionale del Film era composta dai padroni e satelliti dell'Asse e dai paesi occupati: Germania, Boemia e Moravia, Belgio, Bulgaria, Croazia, Danimarca, Finlandia, Italia, Norvegia, Olanda, Romania, Slovacchia, Ungheria. Due paesi « neutrali », la Spagna e la Svezia, avevano data la loro adesione, inoltre. La Francia restò fuori della combinazione.

Il 1942 doveva segnare al tempo stesso l'apogeo della potenza di Hitler e di quella dell'*Ufa*. Per il cinema e per tutta la grande industria, nel « grande Reich » come nell'Europa occupata, la « rivoluzione » hitleriana, la sua « battaglia contro la plutocrazia », la sua « guerra delle nazioni proletarie contro le nazioni sazie », avevano avuto per conseguenza un rafforzamento colossale dei monopoli tipo *Ufa*, legati strettamente all'alta finanza internazionale.

La guerra del 1939 — come disse il Generale Von Glausewitz — era stata la continuazione della politica, hitleriana, con altri mezzi. L'hitlerismo a sua volta era stato nel cinema, e in mille altri campi, la continuazione della politica tradizionale dei trust e dei cartelli tedeschi per la creazione, dal 1900, di monopoli europei, con mezzi « pacifici » o sanguinosi.

Basato su questi principii economici, finanziari e « teorici », il cinema del Terzo Reich si pretese, con una gigantesca impostura, « Nazionale e Socialista ». Il suo « socialismo », strettamente asservito nella struttura e nel contenuto ai monopoli finanziari, fu ultrareazionario e razzista. I suoi films « nazionali » furono odiosamente nazionalisti o bassamente cosmopoliti, per i soggetti prescelti come per gli attori e registi.

Nel 1934, quando il dott. Goebbels si associava al dott. Hungenberg per creare il « cinema del Terzo Reich », nei cinema tedeschi si proiettavano i seguenti films « nazionali »: « Avventure nell'Orient Express », « Annetta in paradiso », « La fioraia del Grand Hotel », « Il re del Monte Bianco », « La Contessa della Czarda », « Le figlie di Sua Eccellenza », « Una notte a Venezia », « Il fuggitivo di Chicago », « Dossier di polizia 909 », « Io per te e tu per me », « Sangue tzigano », ecc.

I films di propaganda hitleriana diretta — come « Il giovane hitleriano Quex » o « Hans Westmar » — costituivano allora solo il 10 % della produzione. Dopo la caduta di Berlino, una commissione quadripartita alleata esaminò i films tedeschi prodotti dal 1930. Per il 1934, 15 soltanto su 147 (10 %) furono vietati. Per il 1943, 10 su 75. Per il 1941, anno in cui fu realizzata la più forte percentuale di films di propaganda, 25 films vietati su 71, vale a dire meno del 35 % della produzione. Nel 1945, quando

l'Armata Rossa entrò a Berlino, vide sui muri in rovina manifesti di films, prodotti durante la guerra, che avevano titoli di questo genere: « La vecchia canzone », « Musica da camera a Corte », « La notte del 12 », « Un cuore batte per te », « Un giorno di follia », « Andiamo verso la felicità », « Il milionario », « Una donna a bordo », « Nel tempio di Venere », « Tumulto al castello », « I milioni d'amore di Peter Woss », « L'amore sopra tutto », « Adorata Caterina », ecc.

Nell'epoca dell'incendio del Reichstag, come in quella della calata dei « panzer » su Parigi o Mosca, e, infine, nel momento in cui le truppe sovietiche passarono l'Oder, la maggioranza dei films tedeschi era ambientata in un mondo di operette, di amorazzi, di delitti e di valzer.

Con qualche differenza di ordine secondario, lo « stile *Ufa* » nella maggior parte della produzione fu, nel 1924 come nel 1934 e nel 1944, estremamente simile allo « stile Hollywood », genere « fabbrica di sogni ». Questo cinema all'oppio non era un cinema di propaganda hitleriana diretta, ma più genericamente un cinema che, attraverso soggetti convenzionali e tradizionali, vantava il « costume di vita borghese » e mirava alla distrazione, all'evasione.

Il cosmopolitismo degli autori di quei soggetti si accentuò nel clima cosmopolita di quella produzione. Dal 1925 l'*Ufa* aveva moltiplicato le coproduzioni « europee ». Tale politica, che talvolta implicava combinazioni con Hollywood, continuò sotto forme diverse anche dopo l'ascesa al potere di Hitler, e dopo Monaco e la dichiarazione di guerra. Nel 1941 il cinema tedesco svolgeva le sue coproduzioni con la Francia, la Boemia-Moravia, la Slovacchia, la Spagna, l'Austria, l'Ungheria, l'Italia, la Svezia. Al principio del 1944 l'Ufa realizzava dei films all'Aja, a Praga, Vienna, Budapest, Parigi...

In certi casi le produzioni in studii non tedeschi erano tedesche come capitali, ma attingevano nei paesi dove venivano realizzate i soggetti, gli attori, i registi, ecc. Tali, ad esempio, i trenta films prodotti nella Francia occupata dalla *Continental*, filiale dell'*Ufa*, e tali i film italiani dell'*Europa*, i films ungheresi o céchi della *Messter* o della *PragFilm*. Ma era ben chiaro che tutti rientravano nel piano concepito da Goebbels.

Questa espansione europea accentuò il tradizionale ricorso, da parte degli studii berlinesi, ad artisti della « mitteleuropa ». Gli attori e attrici più popolari erano originari dell'Ungheria (Paula Wessely, Marika Rökk, Attila Horbiger, ecc.), della Svezia (Zarah Leander, Kristina Söderbaum, ecc.), della Jugoslavia (Ivan Petrovich, ecc.); e molti registi erano nati a Vienna, Budapest, Praga.

Il carattere di « distrazione » della produzione hitleriana durante la guerra non escluse tuttavia né i films di propaganda nazista diretta, né una propaganda mascherata, ma sistematica, attraverso opere in apparenza

inoffensive. Un documento *Ufa* del gennaio 1941, « strettamente riservato all'informazione interna » è intitolato « Struttura tematica » e dimostra come la produzione si svolgeva secondo un piano di propaganda definito. Ecco un riassunto di questo documento:

I. - *Un uomo scuote la coscienza mondiale.*

« Ohm Kruger » - film con Emil Jannings. Regìa Steinhoff. Il destino del capo dei Boeri che lotta per il popolo e la patria contro la sanguinaria politica coloniale inglese.

II. - *Grandi uomini della storia tedesca.*

« Il grande Re ». Regìa di Veit Harlan. La vita di Federico II.

« Bismark ». Regìa di W. Liebeneiner. L'unificazione tedesca con il II Reich.

« Padri e figli ». - La lotta per lo spazio coloniale tedesco.

III. - *L'Inghilterra sotto il microscopio tedesco.*

« Tragedia irlandese ». - La politica inglese di tirannia. Regìa W. Kimmish.

« La guerra dell'oppio ». - La politica commerciale inglese per imporre l'oppio alle Indie e alla Cina.

« Un uomo contro l'Inghilterra » (Tom Paine). - Il riformatore inglese che entrò in lotta contro la Gran Bretagna al fianco di Washington.

« Titanic ». - La politica usuraia inglese che determinò la più tragica catastrofe navale di tutti i tempi.

« Il gran gioco » (Secret Service). - I sistemi terroristici dello spionaggio inglese.

IV. - *L'uomo tedesco in battaglia.*

« La squadriglia Lützow ». - Regìa di H. Bertram. Glorificazione della Luftwaffe.

« Uomini nella tempesta ». - Regìa di K. Anton. Il destino dei paesi di frontiera annessi dalla Polonia. Una donna tedesca ama un polacco ma entra in lotta a fianco dei suoi « Volksgenossen ».

« L'isola malfamata ». - Regìa di W. Klinger. Le isole Weichsel contro le rapine polacche nel crollo del novembre 1918.

« Il relitto ». - Battaglie patriottiche navali contro Napoleone.

« Il cammino verso la terra natale ». - Da Luneburg agli Stati Uniti.

V. - *I maestri tedeschi e le loro opere.*

« Federico Schiller », « Agnes Bernauer », « Bayreuth », « Il contadino spergiuro », etc.

VI. - *Un film di Leni Riefenstahl.*

« Tiefland » - dal dramma spagnolo di Angel Ginmera.

VII. - *L'operetta classica, da Strauss a Lincke.*

« Operetta » (Willy Forst), « Sangue viennese » (Willy Forst), « Una notte a Venezia », « La signora Luna ».

VIII. - *Problemi della gioventù d'oggi.*

« Testa alta, Johannes ». Regìa di V. De Kowa. Un giovane cresciuto all'estero diventa membro della nostra comunità nazionale, grazie all'esperienza dell'educazione nazional-politica.

« Jakko » - Un orfano raccolto da un circo diventa « Hitlerjugend ».

« Il più vecchio ».

IX. - *Problemi della vita di tutti i giorni.*

« Una lunga vita », con Paula Wessely, « La notte senza addio », « Il guardaroba dell'Opera », « L'altro io », « Ohé, l'inferno » (avventure comiche di sei aviatori a Marsiglia, Orano e nel Sahara).

X. - *Un film militare d'avventure.*

« Trenk il *panduro* » con Hans Albers, libero adattamento della vita del capo dei *Panduri* sotto Maria Teresa... ».

Per i dirigenti dell'*Ufa* i films del programma 1941-42 dovevano avere tutti un contenuto nazista, a parte le operette e quelli cosidetti di vita di tutti i giorni. Ma anche a questi la propaganda non era sempre estranea. Si veda ad esempio « L'altro io » di Liebeneiner, di cui riparleremo.

Gli avvenimenti del 1941 portarono l'*Ufa* a modificare la struttura del suo programma di produzione. « Titanic », terminato nel 1942, fu autorizzato solo per il Reich e la Francia. Tre films anti-inglesi (« Tom Paine », « Secret Service » e « La guerra dell'oppio ») furono sostituiti da films antisovietici, come « Ghepeù ».

I films di propaganda hitleriana più diretta assunsero il più delle volte la forma del « documentario ». Dopo l'aggressione alla Polonia nutrite troupes di operatori ripresero con immagini spesso impressionanti e spettacolari, i terribili bombardamenti di Varsavia, le rovine della capitale martire, gli aerei di Goering nell'atto di lanciare le loro bombe.

Una sera del marzo 1940 gli ambasciatori tedeschi a Oslo e a Copenhagen invitarono simultaneamente alte personalità norvegesi e danesi a una serata cinematografica. Fu loro presentato, con un montaggio particolarmente terrificante, materiale ripreso durante la guerra in Polonia. La mattina dopo, le truppe hitleriane invadevano la Norvegia e la Danimarca.

Qualche settimana più tardi, l'offensiva contro la Francia fu naturalmente filmata, a cura della Sezione Cinematografica dell'Alto Comando e della Direzione Propaganda (PK). Nell'estate 1940 fu proiettato in tutta l'Europa occupata, salvo in Francia, il grosso film « Vittoria all'Ovest », montato negli studi *Ufa* con materiale documentario, che mostrava le valanghe delle « panzerdivisionen », gli « stukas » che bombardavano i ponti, le città in fiamme, le teorie di prigionieri francesi, l'entrata della Wehrmacht a Parigi deserta, il Führer che dirigeva le operazioni con Von Brautschich e che saltava esultante nel quadrivio dell'armistizio, a Réthondes. Altri films ripresero la campagna di Francia: tra questi, « Panzer » diretto

da Walter Ruttmann, già noto come autore, tra l'altro, di « Melodie del mondo ».

Ruttmann doveva trovare la morte durante la realizzazione di un altro documentario di guerra, iniziato nel giugno 1941 e la cui prima parte, « Guerra all'est », fu èdita e diffusa in tutta l'Europa occupata. Si dette il caso, in quella occasione, di un periodico in lingua francese che decantò il film nei seguenti termini: « Il passaggio dei fiumi e le entrate nelle città incendiate e distrutte sono fra le più belle visioni di guerra che si siano mai viste... » (4).

Con l'evoluzione della campagna di Russia, l'*Ufa* sospese la produzione dei documentari sulle operazioni militari, e i suoi tecnici realizzarono un film di montaggio intitolato « Il paradiso dei Soviet », che costituì il *clou* della mostra circolante « L'Europa contro il Bolscevismo », organizzata dal dott. Goebbels nel quadro della sua politica « europea ». Il goffo montaggio si serviva di frammenti di films documentari la cui fonte non era evidentemente soviètica: tra l'altro, una prigione di stile razionale costruita da Franco a Barcellona, ma data per esistente a Vitebsk. Quella mostra circolò, nell'Europa occupata, ma in diverse città fu giocoforza rinunciare ad illustrare la sua tesi con quel film, perché le manifestazioni del pubblico nelle sale buie erano tutt'altro che in chiave anti-bolscevica...

Un altro documentario realizzato dall'*Ufa*, su sceneggiatura del dott. Taubert, fu « Il pericolo ebraico », che, secondo le dottrine razziste...

> «... mise in evidenza il fatto che l'Ebreo, anche assimilato, conserva le sue caratteristiche ancestrali di razza, fisiche, di mentalità, e che a lui ripugna assolutamente il lavoro produttivo dei campi, del laboratorio e dell'officina. Dopo aver denunciato la deleteria influenza ebraica sul cinema e la letteratura, principalmente pornografica, il film termina mostrando scene orrende, riprese in un macello *kasher* ». (5)

Questi abbietti motivi cinematografici razzisti ispirano « L'ebreo Süss » a Velt Harlan, il « grande » del cinema nazista. Figlio di un autore drammatico, Harlan era attore prima di debuttare nella regìa con films le cui sceneggiature furono scritte da Thea von Harbou, già moglie di Fritz Lang e autrice del famoso « Metropolis ». Il loro primo successo fu « Crepuscolo » (1937, con Emil Jannings) che aveva come protagonista una specie di Krupp descritto come un dittatore dell'industria ma umano e perseguitato. Il film fu premiato alla Mostra di Venezia con la Coppa Volpi, e Veit Harlan, fino a quel momento specializzato in commedie e farse grossolane — « Krach im Hinterhaus », 1935, « Aller für Veronika », « Der Müde Theodor », « Kater Lampe », 1936, ecc. — si dette ai drammi con « Il cuore immortale » e « Il

(4) *Le Film*, 1942 (articolo non firmato).
(5) *Le Film*, organo del cinema tedesco in Francia (luglio 1942).

viaggio a Tilsitt », dal romanzo di Sudermann, dal quale Murnau aveva già tratto « L'aurora » (1927).

« Weit Harlan è il peso morto del cinema tedesco. Ha la passione dei soggetti stravaganti e colossali. Non è felice se non quando ottiene il massimo effetto dal suo soggetto... ». Colui che negli ambienti dell'*Ufa* era stato così definito non molto tempo prima, fu scelto nel 1939 dal dott. Goebbels per dirigere « L'ebreo Süss », in considerazione della sua devozione al nazional-socialismo già provata con films anti-francesi: « Il signor ministro mio figlio » e « La traccia cancellata ».

Süss Oppenheimer, personaggio storico, era stato nel XVIII secolo il finanziere del Duca del Würtemberg, e ne aveva quasi governato lo Stato. Dopo una clamorosa caduta, egli fu condannato, come lo furono per ragioni analoghe altri finanzieri del tempo, anche non ebrei, e che erano stati altrettanto potenti: ad esempio, Fouquet. La sua vita aveva ispirato al grande romanziere Lion Feuchtwanger, sotto il regime di Weimar, *L'Ebreo Süss*, romanzo celebre, niente affatto antisemita, e che fu portato sullo schermo in Inghilterra con l'emigrato anti-nazista Conrad Weidt come protagonista.

Veit Harlan riprese il titolo dell'« Ebreo Süss » per trarre profitto della fama mondiale di esso. Il film, sintomaticamente, fu iniziato all'indomani di Monaco, il patto con il quale i governi francese e britannico avevano garantito a Hitler la loro benevola neutralità se egli avesse rivolto contro l'Est la sua prossima offensiva.

Sulla via per Kiew e Mosca i nazisti avrebbero dovuto occupare regioni abitate da milioni di ebrei, dei quali s'era già deciso il massacro in funzione della « colonizzazione delle Marche dell'Est ». Sei settimane dopo Monaco, mentre i grandi quotidiani di Parigi, come quelli di Berlino, concentravano la loro attenzione sulla cosidetta « questione ucraina », si svolse una « Kristallnacht » nella quale le S.S., col pretesto di un attentato politico commesso in Francia dal giovane ebreo Gritzpau, fracassarono le vetrine dei negozi « non ariani » ne percossero a sangue i proprietari, uccisero o deportarono in massa gli ebrei, in quei campi di concentramento che erano l'anticamera dei crematorii.

Si apriva una nuova fase nella politica nazista del razzismo. Essa aveva fino a quel momento contribuito ad arricchire ancor più i monopolisti. Hungenberg, ad esempio, in forza delle leggi razziali, aveva assorbito il suo ultimo rivale, l'editore Ullstein, rafforzando la propria supremazia. Nel novembre del 1938, l'antisemitismo si manifestò sul piano dell'assassinio, divenne annientamento di una « razza ». E « Süss l'ebreo » fu un appello diretto al più abbominevole massacro dei tempi nostri.

La sceneggiatura era stata scritta da Veit Harlan in collaborazione con Ludwig Metzger e E. W. Moller. Il film fu prodotto da una filiale della *Ufa*, la *Terra Film*. La musica fu scritta da Wolfgang Zeller. Ne furono inter-

preti, con Kristina Soderbaum moglie del regista e con Ferdinand Marian, le più vecchie glorie dell'*Ufa*: Werner Krauss, Heinrich George, e Bernard Goetzke.

Una grande pubblicità fu fatta intorno al nome di Werner Krauss, « l'indimenticabile interprete di ' Caligari ' », benché questo famoso esempio di « arte degenerata » fosse dovuto a un produttore e a un regista « non ariani » (6). Del resto, la maniera espressionista del « Caligari » si perpetuava nei grandi effetti di terrore cari a Veit Harlan come nella fotografia a contrasti sinistri, e così barocca, di Bruno Mondi.

Il personaggio di Süss fu interpretato da un nuovo attore, Ferdinand Marian, specialista nelle caratterizzazioni del traditore. Lo si vede nella prima parte del film nella veste di un uomo di corte, poco diverso dagli altri signori. Ma con l'affermarsi della sua potenza, grazie all'ingenuità del grossolano Duca del Würtemberg (Heinrich George), egli getta la maschera e mostra la sua « repellente faccia di semita ». Ad un suo appello lo Stato viene invaso da una brulicante colonia ebraica, guidata dal Rabbino (Werner Krauss), odiosa caricatura uscita dal foglio razzista *Der Stürmer*. Süss l'ebreo, che fonda il suo dominio sullo sfruttamento, la corruzione, la tirannia, il delitto, finisce per violentare « l'innocente ariana » Dorotea (Kristina Söderbaum). L'episodio mirava a suggestionare il grosso pubblico col suo sadismo erotico (7), mentre incitava alla vendetta, al crimine. Fu in questo senso che lo interpretò il Procuratore della Repubblica Federale tedesca, Kramer, nella sua requisitoria ad Amburgo, nel 1949, contro Weit Harlan:

> « Lo stupro di Dorotea — egli disse — costituisce il massimo della bassezza, perché l'uomo non si getta sulla donna per soddisfare ignobili istinti sessuali, bensì, coscientemente, per insudiciarne la razza, secondo lui, e pronunciando parole della Bibbia. Ci si presenta un mostro che commette lo stupro... per disonorare e umiliare una creatura non ebrea, secondo quello che la propaganda di Goebbels attribuiva alla cosidetta criminalità ebraica. Nel soggetto originario, inoltre, Dorotea è soltanto un trascurabile personaggio di contorno: Veit Harlan lo ampliò, nella sceneggiatura, affidandolo per di più a sua moglie... ».

L'accusa di istinti sessuali ignobili, lanciata contro la « razza inferiore », è la stessa di cui si servono contro i negri coloro che praticano il linciaggio. Ed è con un vero linciaggio che « Süss l'ebreo » si conclude. Smascherato da dei coraggiosi « ariani », il criminale giudeo viene condannato a morte: e lo si appende in una gabbia di ferro su un rogo. Le fiamme

(6) In occasione del suo giubileo nel 1943, l'*Ufa* si vantò di aver prodotto *La Dubarry*, *Faust*, *I Nibelunghi*, *Il Dottor Mabuse*, *Metropolis*, *L'Angelo azzurro*, *Caligari*, etc., tutti i film prodotti e diretti da « non ariani » o da consanguinei di ebrei, banditi da molto tempo dal Reich. Anche in questo campo i nazisti si arricchivano delle spoglie delle loro vittime.

(7) Moltissimi film tedeschi dell'epoca nazista hanno un episodio erotico di violenza, il più delle volte sadico.

illuminano il volto terrificato del condannato: e reclamano il rogo per tutti gli ebrei, come affermava il Procuratore Kramer nella sua requisitoria:

Così concludeva il Procuratore.

« Nel 1939 questo film fu una provocazione antiebraica, nel senso nazista dell'espressione, perpetrata contro gente indifesa, che già versava sangue da mille piaghe... Il film fu una forma di partecipazione agli atti che i nazisti qualificavano come " la soluzione definitiva della questione ebraica " ».

Concorrendo alla realizzazione di quella « soluzione definitiva » e cioè il massacro di milioni di ebrei, Veit Harlan si fece propagandista della parola di Goebbels, « accettando l'incarico del film con entusiasmo, e realizzandolo con incontestabile ardore »: sono parole del Procuratore Kramer.

« Süss l'ebreo » fu presentato nel settembre 1940 a Berlino che celebrava la vittoria sulla Francia e attendeva il ritorno a casa di tutti i soldati tedeschi per Natale. Più tardi il film fu solennemente presentato in tutta l'Europa occupata. A Parigi, nel 1941, esso preparò direttamente il decreto che obbligava gli ebrei a portare la stella gialla, i loro arresti in massa, e i sinistri manifesti, firmati Stüpnagel, che annunciavano la fucilazione di ostaggi « ebrei e comunisti ».

La Resistenza rivolse le sue armi contro quello strumento velenoso. Nell'inverno 1941-42 una bomba fece saltare in aria un cinema del XV quartiere di Parigi dove si proiettava « Süss l'ebleo ». Non si ebbero vittime: il film, infatti, si proietava con le sale quasi vuote, fatta eccezione per la rappresentazione di propaganda riservata ai fascisti francesi.

Dopo « Süss l'ebreo », Weit Harlan fu consacrato come genio del cinema nazista: e iniziò a Praga « La città d'oro », in *agfacolor* (8). Il soggetto, del regista stesso, invocava il ritorno alla terra, deplorava la corruzione delle grandi città, esaltava le virtù dei ricchi proprietari di campagna, proclamava Praga e la Boemia « vecchie terre tedesche ». Un soggetto apparentemente non politico, pieno di motivi propagandistici.

Premiato nel 1942 dalla giuria fascista della Mostra di Venezia, « La città d'oro » fu lanciato pubblicitariamente come il primo grande successo del film a colori europeo (9).

E' il caso, a questo punto, di dare alcune notizie sull'industrializzazione del processo *agfacolor*, che attribuì al processo tecnico del cinema, durante la guerra.

La società AGFA (trust dei coloranti chimici) era una filiale del gigan-

(8) Harlan aveva preparato in precedenza un « Narvik », che fu abbandonato alla vigilia della realizzazione.

(9) Il primo film lungometraggio a soggetto in *agfacolor* era apparso nel 1941: « Le donne sono ancora i migliori diplomatici », una commedia musicale di Georg Jacoby. Nel 1936 lo stesso regista ne aveva realizzato uno ispirato da « La mouche » di Alfred De Musset con un processo cromatico addittivo ottenuto dalla Siemens-Halske, in concorrenza all'*Agfa*, con il brevetto del francese Berthon, e che fu poi abbandonato.

tesco monopolio chimico *I. G. Farben.* Nel 1912 essa fabbricava già pellicola cinematografica, e continuò a produrne per un quarto di secolo, nei suoi attrezzatissimi stabilimenti, conducendo ad un tempo ricerche ed esperimenti sulla fotografia a colori. Prima del 1939 l'AGFA poté metter in commercio pellicola fotografica cromatica: quella cinematografica, però, era ancora in fase sperimentale. La compagnia realizzò *l'agfacolor* successivamente, grazie anche all'apporto di numerosi brevetti stranieri, specialmenti francesi. La produzione della pellicola *agfacolor* si iniziò e si sviluppò notevolmente poco dopo il principio della guerra, tanto che *l'Ufa* poté realizzare, fra il 1941 e il 1945, quindici film lungometraggio a soggetto a colori, ossia il 10 % della sua produzione: proporzione superiore a quella allora raggiunta dalla *Tecnicolor* di Hollywood.

Tale sforzo non rispondeva tanto agli obiettivi del momento, quanto alle presunte esigenze del dopoguerra, quando il cinema tedesco, secondo i suoi capi, avrebbe rivaleggiato con Hollywood. La produzione dell'AGFA non fu del resto ostacolata dai bombardamenti americani: quartieri interi di Francoforte furono rasi al suolo, ma le gigantesche fabbriche di quella e di altre branche della *Farben* in tale città furono lasciate intatte. Quel trust chimico, infatti, era sempre legato con una rete di accordi alla *Standard Oil* e alla *Dupont De Nemours.* Coi brevetti della *I. G. Farben*, la filiale di questa negli Stati Uniti, e cioè l'*Ansco*, doveva intraprendere dopo la guerra, sotto sequestro militare, la fabbricazione dell'*anscolor*, omologo dell'*agfacolor*...

Il principio tecnico dell'*agfacolor* è superiore a quello del *technicolor.* Durante la guerra, però, il nuovo procedimento si rivelò alquanto imperfetto. « Le avventure del Barone di Münchausen » di J. Von Baky, presentato nel 1943 per il giubileo dell'*Ufa*, aveva dei colori pesanti, ineguali, sgradevoli. Tali difetti furono accentuati dal cattivo gusto di Veit Harlan ne « La città d'oro »: ricordo tra l'altro un giubbetto arancione, che feriva gli occhi a sangue.

Dopo « La città d'oro », Harlan glorificò Federico di Prussia e la Guerra dei Sette Anni nel « Grande Re », interpretato da Kristina Söderbaum e da due vecchie glorie del cinema espressionista: Paul Wegener e Gustav Fröhlich. Dopo « Innersee » e « Oppergang » (1943), nei quali la propaganda era meno evidente, Veit Harlan iniziò, nel 1944, « Kolberg », per decreto di Goebbels come già « Süss » e « Il Grande Re »:

> « Film della Nazione. Particolarmente prezioso per motivi d'arte e di politica di Stato. Prezioso per la Cultura. Prezioso nazionalmente. D'un valore che merita tutta la nostra riconoscenza. Per il miglioramento del Popolo. Particolarmente raccomandato alla gioventù » (10).

(10) Così la *ReichsFilmKammer* definì il film. Tra l'altro, elogi simili comportavano anche benefici non indifferenti per il regista e il produttore, risolvendosi in premi tangibili.

Il soggetto del film era stato tratto da un episodio delle guerre napoleoniche. Nel 1807 il piccolo porto fortificato di Kolberg sul Baltico, non lungi da Danzica, venne difeso da una milizia civile comandata da Nettelbeck. La piazzaforte subì vittoriosamente un lungo assedio da parte dei francesi, e fu finalmente liberata dal generale Gneisenau, restauratore della potenza militare prussiana dopo Jena.

Il 30 gennaio 1945 a « Kolberg » furono dedicate simultaneamente due serate di gala. Una a Berlino semidistrutta, e l'altra nella città francese di La Rochelle, bastione del *Vallo Atlantico*, ancora occupata dalla Wehrmacht. La duplice presentazione di « Kolberg » fu definita da Goebbels « Festival Atlantico ». Un europeo scoprì l'America molto tempo fa: e fu un altro europeo a dinventare una delle trovate del vocabolario politico americano...

Goebbels e Veit Harlan, però, realizzavano « Kolberg » quando la battaglia di Stalingrado aveva già costretto i tedeschi a compiere all'est alcune inquietanti « ritirate strategiche ». La propaganda hitleriana insisteva sulla potenza del *Vallo Atlantico* e sulla *Fortezza Europea*, invulnerabile per le « orde bolsceviche »: ma prima che quel film fosse terminato il Vallo era ridotto ad alcuni bastioni smantellati, e i vincitori di Stalingrado accampavano sull'Oder.

Il film di Veit Harlan rimaneva però un'arma valida di propaganda. Faceva sperare alla Germania assediata che Hitler, novello Gneisenau, l'avrebbe salvata, conducendo alla vittoria quelle « milizie civili » che si costituivano febbrilmante dappertutto. Ma né quella propaganda, né le armi segrete, i V-2, diedero la vittoria ai nazisti. Tre mesi dopo la presentazione di « Kolberg », il regista polacco Aleksander Ford girava un documentario sull'offensiva delle forze sovietiche e polacche, che portò tra l'altro, e proprio, alla conquista di Kolberg. Veit Harlan, intanto, fuggiva da Berlino in fiamme e si rifugiava in zona britannica, dove fu arrestato, e processato dopo la fine della guerra.

Gli altri registi nazisti più notevoli furono Karl Ritter, Hans Steinhoff, Wolfgang Liebeneiner e Carl Froelich.

Ritter diresse dopo il 1937 una serie di film di guerra ispirati dalle campagne sul fronte francese nel primo conflitto mondiale: « Patrioten », « Unternehmen Michael », « Urlaub auf Ehrenwort », « Pour le mérite ». Nel 1939 aveva iniziato « Legion Condor », in gloria di quelle unità della Luftwaffe che avevano combattuto in Spagna a fianco dei franchisti e la cui impresa più memorabile fu la distruzione di Guernica. La dichiarazione di guerra alla Polonia interruppe la realizzazione di tale film: i brani già girati servirono poi come materiale d'istruzione per i piloti della Luftwaffe.

Ritter cominciò allora « Stukas », ad esaltazione degli aviatori che avevano massacrato la popolazione delle città e i profughi per le strade

d'Olanda, del Belgio e della Francia: e poi, in « Uber Alles in der Welt » (La Germania sopra tutto, nel mondo intero), mostrò la Wehrmacht trionfante, fra il 1939 e il '40, su tutti i fronti. Successivamente passò ai film anti-russi, con « Kadetten » e « Ghepeù », il quale « mostrava l'attività del Komintern all'estero, le sue ramificazioni in Europa, nel 1939-40, e particolarmente nei Paesi Baltici, in Francia, in Olanda, in Svezia, oltre alla Russia » (dalla pubblicità *Ufa*). Seguì « Besatzung Dora », un film sulle avventure di un'unità tedesca sui fronti d'Africa, di Francia e di Russia. Ma nel novembre del 1943 la censura tedesca, la *FilmPrüfstelle*, rifiutò il visto a questa epopea guerresca di Ritter: la disfatta sui fronti africano e russo la rendevano inopportuna, « tenuto conto dello sviluppo delle operazioni » (11).

Hans Steinhoff, consacrato come grande regista del nazismo dal suo « Hitlerjugend Quex » (Il giovane hitleriano Quex), si era in seguito orientato verso i films storici di propaganda, realizzando tra l'altro nel 1934 « Il vecchio e il giovane re ». Tentò poi la biografia scientifica con un tronfio e limitato « Robert Koch » (1939), il dramma contadino con « La ragazza dall'avvoltoio » (1940), la biografia d'un artista con un pretenzioso « Rembrandt » (1942).

Nel 1941, Steinhoff diresse « Ohm Krüger », premiato a Venezia con la Coppa Mussolini, e consacrato come « Film della Nazione » in Germania (12).

Enormi mezzi furono messi a disposizione di Steinhoff per portare sullo schermo il soggetto di Kurt Henser e Harald Bratt. Quarantamila tra attori e comparse parteciparono alla realizzazione, che durò duecentocinquanta giorni. Il vecchio Jannings interpretava Krüger, con le forzature e le volgarità che gli erano abituali. Il suo colloquio con la Regina Vittoria, ad esempio, è di un grottesco perfetto quanto involontario, e, storicamente, quanto mai romanzesco.

(11) Le campagne militari del III Reich ispirarono diversi altri film all'*Ufa*. Sulla campagna di Jugoslavia, F. Buch diresse *Menschen im Stürm*, su quella di Norvegia, Federsdorff realizzò *Spahtrüpp Hallgarten*, sulla guerra sottomarina si ebbe, tra gli altri, *U-Boote Westward*, sull'invasione dell'Austria *Wetterleuchten um Barbara*, sulla campagna in Polonia *Kampfgeschwader Lützow*, di H. Bertram, e *Feinde* del russo binco Tourjansky. Questi due film avevano per soggetto le « atrocità polacche » contro i tedeschi d'oltre frontiera, e la loro propaganda contribuì quindi a legittimare il massacro dei polacchi stessi. Nessun film fu dedicato — il fatto è significativo — alle campagne sul fronte russo. D'altra parte, *Il 5 giugno*, che doveva esser dedicato da F. Kirchhoff alla rottura della pretesa « linea Weygand » e all'entrata della Wehrmacht a Parigi, fu interrotto da Goebbels, quando i tedeschi cercavano in Francia reclute per la « lotta contro il bolscevismo ». Più tardi, la vita delle città tedesche bombardate ispirò a W. Klinger *Die Degenhardts* e a W. Liebeneiner *La vita continua*, la cui realizzazione fu interrotta dall'arrivo dell'Armata Rossa negli studii *Ufa*.

(12) Il titolo di « Film della Nazione » era stato istituito da Goebbels nel 1934, assieme agli altri cui accennammo. Era la più alta distinzione del cinema hitleriano: la ottennero in dieci anni una decina di film.

Il soggetto del film era stato ispirato dalla brutale campagna degli imperialisti contro i coloni Boeri del Sud Africa nel 1900, campagna che suscitò in tutto il mondo la riprovazione degli spiriti più avanzati. Gli eventi storici, però, furono adattati alle esigenze della propaganda tedesca del momento. Un propagandista di Goebbels, E. W. Demandowski, così scriveva in un opuscolo pubblicitario della *Ufa*:

> « Il destino della Germania sarebbe stato quello del popolo boero se il Führer non lo avesse previsto e non avesse concentrato tutte le forze per la lotta... Il film storico è espressione del nostro secolo. E' lo specchio del passato, l'appoggio per il presente, la guida per l'avvenire ».

Per la verità, i nazisti non avevano previsto l'avvenire, né avevano capito il presente. Fu, ad esempio, una grossa goffaggine della propaganda di Goebbels quella di presentare in Francia un film in cui l'alto ufficiale che occupava il paese dei Boeri e che ordinava i massacri di ostaggi aveva la faccia di Otto Wernicke e assomigliava molto meno a un ufficiale inglese di quanto non somigliasse, piuttosto, ai militari nazisti che calpestavano Parigi. Il dott. Klitzsch fu molto imprudente quando, in quell'opuscolo pubblicitario in francese, affermò:

> « Quando la voce di Jannings risuona sui campi di concentramento inglesi ove migliaia di donne e bambini muoiono di fame, le sue parole diventano una terribile manifestazione politica... ».

Infatti, nei cinematografi francesi questa demagogia hitleriana si ritorceva contro i suoi assertori. Nessuno ignorava come, trattando la Francia da colonia, i nazisti e Vichy moltiplicassero i campi di concentramento, ben più terribili di quelli istituiti in passato per i Boeri dagli inglesi. Il confronto con il presente veniva tanto più naturale perchè la vista dei campi di concentramento era preceduta da visioni di folle indifese, di donne e bambini, mitragliati lungo le strade, che richiamavano alla memoria il tragico esodo del 1940 e le imprese degli *Stukas*. Le fucilazioni degli ostaggi completavano infine il susseguirsi di involontarie allusioni al clima nazista del momento.

Tanto è vero, che « Ohm Krüger » fu rapidamente ritirato dagli schermi francesi, e dagli altri paesi occupati.

Poco vi è da dire dei films di Carl Froelich, il quale, durante la guerra di Spagna, aveva diretto su invito del governo di Franco ed in collaborazione con Benito Perojo « Notti d'Andalusia » (1938). Egli si dedicò in seguito alle grandi ricostruzioni storiche, realizzando tra l'altro una « Maria Stuarda » nel 1940 (Das Herz der Konigin); diresse Ingrid Bergman all'*Ufa* durante il breve soggiorno di lei in Germania (« Die 4 Gesellen », 1938), e finì con l'orientarsi, durante la guerra, verso drammi o commedie d'ambiente guglielmino, che rievocavano « il buon tempo andato », che era anche quello del suo debutto nel cinema. Questo veterano

fu in sostanza un modesto e obbedientissimo servo del dott. Goebbels, che gli aveva conferito la presidenza della sua *ReichsFilmKammer*. Adattò Sudermann in « Heimat » (1938), e diresse anche, tra gli altri, « La famiglia Bucholz », una commedia d'ambiente guglielmino (1944) interpretata dalla vecchia gloria del cinema tedesco Henny Porten. La vecchiaia non gli portò il talento, che gli era sempre mancato.

Una delle migliori scoperte di Goebbels fu invece l'austriaco Wolfgang Liebeneiner, al quale fu conferito, nel decimo anniversario del cinema hitleriano, il titolo di Professore, come a Harlan. Vecchio attore, Liebeneiner abbandonò dopo l'Anschluss le commedie viennesi, sua specialità, per dirigere un « Bismarck », apparso nel 1940. Il film, che si fermava al 1871, fu completato nel 1942 con una seconda parte, « Die Entlassung », qualificata da Goebbels « Film della Nazione ». Jannings e Werner Krauss erano i protagonisti.

La propaganda del « Professor » Liebeneiner fu forse più efficace quando diventò velata. « La doppia vita di Lola Menzel » (Das Andere Ich), realizzato nel 1941, ad esempio, appariva come una banale commedia di stile hollywoodiano, in cui la dattilografa sposa il figlio del padrone, ingegnere nella fabbrica ove essa lavora anche di notte, come operaia. Ma tale film mirava sopratutto a esaltare il lavoro femminile nella fabbriche di munizioni.

« Sono un criminale? » (Ich Klage An, 1941), Coppa Volpi a Venezia, che sembrava porre un caso di coscienza alla Paul Bourget, era così prospettato da un opuscolo dell'*Ufa*:

> « Chiamato d'urgenza al capezzale di sua moglie, il Dott. Heidt comprende che ogni speranza di salvarla è perduta... Nell'anima del medico insorge allora un doloroso conflitto. Poiché niente può salvare la giovane donna, non le si possono evitare tante ore di sofferenza?
>
> « ... Mentre nella camera accanto un violoncello suona per la morente, il dott. Heidt versa nel bicchiere di sua moglie un veleno... che metterà fine alle sofferenze di lei. Egli ha compiuto così il gesto che la pietà gli consigliava...
>
> « Un suo vecchio rivale, il dott. Lang, lo denuncia... Poi è chiamato a deporre al processo. Lang cura da quattro anni un bambino ed ora sa che non c'è nulla da fare per salvarlo: ciò lo rende comprensivo... Egli depone pertanto a favore dell'accusato, influenzando la decisione del tribunale. E il dott. Heidt allora si alza per accusare, a sua volta, la società di impedire alla scienza di compiere, quando lo dovrebbe, ciò che egli considera nel profondo dell'anima un atto di pietà... ».

Nel 1941 quel « caso di coscienza » non era teorico. I nazisti proclamavano la necessità dell'eutanasia. I loro medici sbarazzavano la società delle « bocche inutili », sopprimendo i malati incurabili o i bambini e adulti deformi, col veleno di certe iniezioni. Hitler ordinava alla scienza di « compiere, quando lo doveva, degli atti di pietà », proprio nei termini

del soggetto di Liebeneiner. Fu quella teoria « scientifica » a ispirare quei colleghi del dottor Heidt che collaborarono, nei campi della morte, all'annientamento delle « razze inferiori », come gli ebrei o gli zingari, e dei comunisti. Quei medici servirono la « scienza », inoltre, utilizzando cavie umane coatte per la vivisezione, l'ablazione di organi, le esperienze della guerra batteriologica o di quella dei gas. E i responsabili di tali assassinii trovavano nel film di Liebeneiner la soluzione di un loro eventuale « caso di coscienza ».

I films storici a un certo punto si rivelano pericolosi, dopo l'esperienza di « Ohm Krüger ». Il rischio di un effetto controproducente fece diminuire la produzione di quelle opere, di propaganda politica diretta, e contribuì dopo il 1941, assieme alle angoscie del clima di guerra, a favorire la produzione di films d'evasione.

Inutile aumentare quegli infiniti esempi di bassa produzione commerciale, che si risolvevano in altrettante rifritture di personaggi e situazioni del repertorio di moda dell'epoca di Francesco Giuseppe e di Guglielmo. Le operette viennesi e i romanzi polizieschi anglo-sassoni furono le principali fonti di ispirazione: e Ernest Marischka un regista tipico, il comico Hans Moser un interprete immancabile. Nella loro stupidità convenzionale, tali films finivano quasi sempre per dimostrare che le pastorelle possono sposare i principi, che i ricchi borghesi sono cittadini esemplari, e che i gentiluomini, anche se un po' ridicoli, sono dei nobili cuori.

Annettendo con l'Austria anche il cinema e l'operetta viennese, il dott. Goebbels scritturò per i suoi studii, oltre Liebeneiner, due registi austriaci già famosi in quello che in altri campi, Willy Forst e G. W. Pabst. Forst, dopo aver trasformato in una pesante operetta il migliore romanzo di Maupassant, « Bel Ami », continuò a canticchiare valzer di Strauss nella capitale annessa, dirigendo varie commedie leggere e operette: « Sangue viennese », « Ich Bin Sebastian Ott », « Le donne non sono angeli », etc. La società di produzione dell'attore-regista era diventata la *Deutsches Filmproduktion Forst Gmbh.*

G. W. Pabst, che aveva lasciato in Germania alla vigilia dell'incendio del Reichstag, nel 1939 era in Francia. Goebbels fece pervenire in quel momento un invito a tornare in patria ad alcuni tra i più illustri esuli del cinema pre-hitleriano, e particolarmente a Marlene Dietrich, Fritz Lang e G. W. Pabst. Quest'ultimo fu il solo ad accogliere tale invito. Egli tornò nel Reich all'indomani dell'annessione della Cecoslovacchia, e si stabilì a Monaco, dove nel 1941, negli studi *Bavaria*, ricevette gli attori francesi che, dietro invito di Goebbels, avevano accettato di visitare la Germania. Questi pellegrini del colloborazionismo si sentirono ricordare dall'ex regista « che egli aveva conservato molte amicizie in Francia ». Poi girò in

loro presenza alcune scene del suo nuovo film, « Commedianti », poi premiato dalla giuria fascista di Venezia.

Nel 1924 Pabst si stabilì a Praga per dirigervi, negli studii di Barrandov, « Paracelsus », che, come « Commedianti », fu poi definito dal Ministero della Propaganda « un film d'alto valore d'arte e politica di Stato ». Poi iniziò, sempre a Praga, un film poliziesco, « Il caso Molander » con Paul Wegener, cui lavorava ancora nella primavera del 1945, ma che non potè finire dato il crollo della Germania nazista, che egli aveva scrupolosamente servito fino all'ultimo. Nessuno di questi films ebbe un minimo interesse dal punto di vista artistico. Dal 1933, e dopo il mezzo insuccesso del suo « Don Chisciotte », Pabst era divenuto un pretenzioso quanto volgare regista commerciale, nei cui films non c'era più nulla del suo vecchio cinema d'arte de « La strada senza gioia », de « La tragedia della miniera », de « L'opera da quattro soldi ».

Fra le vecchie glorie del cinema tedesco reclutate da Goebbels vi era il gruppo dei registi di « film della montagna », celebri nel 1930: Arnold Fanck, Luis Trenker, Leni Riefenstahl, divenuti, dopo il 1933, figli prediletti del regime. Il dott. Fanck partì nel 1937 per il Giappone, per dirigervi un film anti-comunista, « La figlia del Samurai »: poi andò nel Cile dove realizzò un « Robinson » (1940). Dopo questo film, pare abbia abbandonato il cinema. In quello stesso anno Trenker diresse « Feuerteufel », che, come « Imboscata eroica », glorificava la resistenza tirolese contro le armate di Napoleone. Quanto a Leni Riefenstahl, alla vigilia della guerra e dopo il trionfo ufficiale dei suoi « Dei dello stadio », aveva iniziato negli Stati Uniti una tournée di propaganda, durante la quale si guardò bene dallo smentire di essere la Ninfa Egeria del Führer. Ai primi del 1940 l'*Ufa* annunciò che Leni Riefenstahl, tornata in patria, aveva iniziato « Tiefland », un film spettacolare d'ambiente spagnolo, ma realizzato nel Tirolo. Somme enormi furono spese per questa superproduzione *Ufa*. Il film non era ancora finito quando le autorità militari francesi d'occupazione ne sequestrarono i negativi nei laboratorii annessi alla sontuosa villa che la Riefenstahel possedeva nel Tirolo. Il film era mediocre, sadico tronfio e ridicolo. Il pezzo peggiore di esso era un numero di danza pietosamente eseguito dalla stessa Riefenstahl, che tornava così al mestiere dal quale era partita per la sua sensazionale carriera.

Uno soltanto, dei vecchi talenti che avevano portato il cinema tedesco all'apogeo nel periodo pre-hitleriano, continuò a lavorare a Berlino senza disonorarsi: Gerhard Lamprecht. Durante la guerra egli realizzò soprattutto romanzi femminili e storie sentimentali d'ambiente intimo piccolo borghese — come « Die Gelibte », « Frau im Strom » (1939), « Mädchen in Vorzimmer » (1940), « Clarissa » (1941), « Du Gehort zu mir » (1943), « Die Bruder Noltenius » (1945), e « Kamarad Hedwig », che andò di-

strutto in quell'anno — nonché una biografia di Diesel. Opere onorevoli e curate, ben lontane, però, dal suo famoso successo del 1931, « Emilio e i detectives ».

Un nuovo talento, soltanto, si rivelò durante i dodici anni di regno del dott. Goebbels, e fu, in definitiva, quello di Helmut Kautner, che debuttò come regista con una commedia leggera, « Kitty e la conferenza mondiale », satira innocente di una immaginaria assemblea di diplomatici ed economisti. Il soggetto, però, sottoposto nel 1939 alla censura di Goebbels, non piacque, e il film fu ritirato. L'incidente, comunque non ostacolò la carriera di Kautner, che realizzò otto film durante la guerra. Specialista nella commedia leggera, egli ebbe il suo primo successo con « L'abito non fa il monaco » (Kleider machen leute) nel 1941, tratto liberamente da un romanzo di Gottfried Keller. Dopo altri films più o meno leggeri — « Frau Nach Mass » (1940), un vaudeville; « Arrivederci Francesca » (1941), proibito dagli alleati nel 1945; « Wir Machen Musik » (1942), commedia musicale; « Anuschka », drammatico, realizzato in Slovacchia nel 1942 — Kautner realizzò con « Romanze Im Moll » nel 1943 il miglior film tedesco dei cinque anni di guerra, delicato e amaro, pieno di tristezza e di fatalità.

Dopo tale successo, Kautner diresse l'ottavo film a colori dell'*Ufa*, « Grosse Freiheit N. 7 » (Via della Gran Libertà n. 7), interpretato da Hans Albers e ambientato nel quartiere dei piaceri di Amburgo, St. Pauli. Il film fu presentato a Praga nel 1944, ma poco dopo fu ritirato dalla circolazione. La censura aveva avvertito un contrasto drammatico tra quell'immagine di Amburgo e la realtà del momento, quando quella città era massacrata dai bombardamenti alleati, e le donne coi bambini in braccio si gettavano nei canali per spegnere le fiamme che le avvolgevano. In quello stesso periodo la *FilmPrüfstelle* proibiva « Panik » di Harry Piel, nel quale si vedevano le belve dello zoo di una grande città scatenate per le strade dalle bombe: il che avvenne effettivamente a Berlino.

L'ultimo film di Kautner nel periodo bellico fu « Unter den Brücken », da un romanzo di Leo De Laforgue, sui marinai. L'aveva appena ultimato quando avvenne la disfatta: e il film è apparso solo nel 1950.

Durante la guerra la Germania aveva prodotto, o almeno iniziato, circa 500 films (13), e cioè una media di ottanta all'anno, la maggiore di tutta l'Europa, occupata e libera. Lo sforzo bellico e i bombardamenti non incisero fortemente sul ritmo della produzione, che anzi, dopo il minimo di 64 films nel 1942, salì.

La quantità accentuò però la volgare mediocrità del cinema hitleriano, annientando quasi completamente una scuola che era stata per oltre un

(13) 1939: 118 film; 1940: 89; 1941: 71; 1942: 64; 1943: 83; 1944: 75; 1945: 72 iniziati o ultimati entro il maggio.

decennio una delle più elevate del mondo. L'apporto di Kautner, estraneo al nazismo, e qualche buon documentario culturale, scientifico, sono ben poco, considerato che sull'altro piatto della bilancia gravano gli innumerevoli prodotti di propaganda più o meno diretta, i film tipo « Süss », i « documentari » razzisti o bellicisti invocanti il massacro, e i film-oppio.

Propaganda e oppio si mescolavano nell'Europa nazificata. Un sopravvissuto della galera e officina sotterranea di Dora, dove si fabbricavano i V-2, ha narrato cos'era l'esistenza in quell'inferno senza luce e senz'acqua, dove le SS uccidevano talmente che i giustiziati dalla Resistenza si confondevano con le loro vittime e non si notavano nemmeno; egli ricordava che il sabato, a turno, i dannati del lavoro forzato venivano portati al cinema. Su quello schermo danzavano belle ragazze seminude, Jenny Jugo viveva le sue avventure piccanti, un detective in frak inseguiva un ladro gentiluomo, o un bell'ariano biondo mordeva le rocce delle Alpi con i suoi speroni... Questo era il paradiso artificiale concesso per una o due ore ai « sotto-uomini » di quella « Metropolis » hitleriana. Per i « super-uomini », per le SS, i guerrieri, i *führer* di vario rango, erano riservati invece, nei loro lussuosi luoghi di piacere o nei centri di addestramento o di riposo, i films ricchi di elevati principii nazisti.

I « super-uomini », però, non sdegnavano i film-oppio. Hitler stesso ne faceva un enorme consumo. In ciascuna delle sue residenze, e nei suoi comandi, vi era una saletta di proiezione, dove egli passava ore intere a vedere i films che Goebbels gli forniva. Una di queste salette fu scoperta perfino nel rifugio sotterraneo dove il 2 maggio 1945 egli, vinto, si avvelenò. Goebbels lo seguì, ventiquattrore dopo, applicando alla moglie e ai suoi sei figli il sistema di « Sono un criminale? » di Liebeneiner, e cioè dando loro « un veleno per porre fine alle sofferenze ».

Così perì il desposta del cinema hitleriano, il quale forse, in quel momento, si sentì simile agli eroi wagneriani de « La morte di Krimilde », quelli che s'immolavano con i loro guerrieri, le loro ricchezze e le loro famiglie, tra le fiamme, con il ferro e il veleno, nel film nazionalista di Fritz Lang e Thea Von Harbou, tanto ammirato da Hitler e Goebbels all'epoca della loro ascesa al potere.

Dall'altra parte del Tiergarten, di fronte alla Cancelleria dove si suicidarono i due capi nazisti, fiammeggiava l'*Ufa Palast am Zoo*. Quel cinematografo era stato inaugurato nel 1919 con « La Dubarry » di Lubitsch, debutto dell'*Ufa* sul piano internazionale. Aveva udito, poi, i primi echi del sistema sonoro *Tobis*. E infine, venticinque mesi prima, Goebbels vi aveva celebrato il decimo anniversario del cinema nazista. Era il palazzo dei monopoli che con Hitler avevano regnato sul cinema tedesco: e che non sono scomparsi assieme all'*Ufa Palast*.

(*Traduzione di* P. Jacchia) Georges Sadoul

Appunti per uno studio sistematico sui valori della critica d'arte nella critica cinematografica

La ricerca sui rapporti tra cinema ed arti figurative — capitolo estremamente importante negli studi intorno alla sistemazione critica dell'arte del film, che ha interessato profondamente i suoi cultori dalle origini — ha portato ad una duplice esperienza, in sede di realizzazione cinematografica e di teoria. Nel primo caso il documentario d'arte ha carattere propriamente critico: dal mezzo cinematografico l'opera di scultura, pittura, architettura è stata attentamente esaminata ed illustrata, ha potuto talvolta rivelare elementi inattesi, e comunque la nostra conoscenza dell'opera ne è stata arricchita e definita. Quantunque però sia da sollevare una eccezione fondamentale: allo stato attuale dei fatti e delle esperienze crediamo che il documentario d'arte possa validamente contribuire alla conoscenza dell'opera in questione, ma contribuire soltanto, non darne la visione intima e totale, il valore compiuto, poiché alle possibilità odierne solo con la visione e l'esame diretti di essa opera possiamo dare un giudizio in qualche modo definitivo. D'altra parte opportuno verrà il rigore critico nell'esaminare la validità cinematografica del documentario; non inutile esercizio di accademia critica, poiché è evidente che il film cinematograficamente valido e corretto oltreché essere di puro godimento potrà maggiormente contribuire alla comprensione dell'opera analizzata: nessun altro mezzo può espletare una funzione chiarificatrice con la stessa intelligenza — la sensibilità creatrice del regista — e con la stessa efficacia. Vi sarà poi una necessaria gradazione d'intensità quando la macchina da presa passerà alla analisi di una scultura o di un dipinto o di un'opera di architettura; appare cioè d'importanza fondamentale il postulato griersoniano della drammaticità, pur spostato da circostanze di vita attuale ad una misura umana più generica nel tempo, quando ad esempio l'analisi di una costruzione riveli la funzione dell'architettura, il suo rapporto con l'uomo; mentre un film che illustri l'opera di un pittore, tanto o poco ma necessariamente, dovrà subire la fredda schiavitù della giustapposizione di quadri. Solo che talvolta nel documentario d'arte le arti figurative possono rivelarsi mezzo o pretesto e non fine. Il film cioè rinuncierebbe ad un suo proposito di natura critica

per affrontarne uno di natura esclusivamente creativa. Quale che sia il risultato, inutile allora evidentemente ricercare la caratterizzazione del pittore, dello scultore, dell'architetto e delle opere.

Più complessa invece — nel secondo caso — l'impostazione del problema. Nello sviluppo delle proposizioni estetiche che confermarono l'esigenza e la vitalità di una analisi teorica parallela alla realizzazione cinematografica, preponderante fu l'accento sui legami intercorrenti tra cinema ed arti figurative o quanto meno la necessità di una rigida sistemazione del fenomeno cinematografico, entro schemi anche convenzionali, come arte figurativa. Non si vuol negare l'importanza di queste affermazioni, ma sottolineare la carenza di ricerche di un campo collaterale: l'analisi cioè, della critica d'arte in funzione diretta, e d'arricchimento quindi, delle teoriche del film; purtuttavia non in una trattazione sistematica svolgentesi in graduale successione nel tempo — parrebbe certo sforzo inane il conciliare ad esempio, in un caso limite, le formulazioni aristoteliche, o soltanto anche quelle di J. Ruskin alle esigenze diverse del film d'avanguardia — ma piuttosto ai richiami molteplici di teorie correnti, che gli stessi teorici del film in qualche modo riecheggiarono o attraverso le quali per la loro stessa impostazione tendono legare ogni linguaggio artistico al comune fondamento della poesia; potendo ciascuna arte a suo modo utilizzare parte di teoria.

In questo senso è facile trovare aperte analogie, qualora si vogliano ridurre tentavi, ricerche e dottrina a sommaria formula: è ovvio che la « fotogenìa », il « virtualismo » di L. Delluc e della Dulac come realizzazioni concrete del film d'avanguardia debbano forzatamente rientrare in quella più vasta accezione dell'estetica generale che si rifà al puro formalismo, ma ad una ricerca rigorosa potrebbero rivelarsi interessanti i punti di contatto tra queste teorie e le formulazioni di C. Fiedler e di A. von Hildebrand sulla pura visibilità. Potrebbe avere senso ad esempio riportare ai concetti della visione lontana — ridotta a simbolo della visione sintetica, propria dell'artista — e della visione vicina — simbolo questa della visione analitica, propria dell'empirico — i principî del Delluc appunto e della Dulac, riferendoli al primo aspetto e più alla lontana — nello stesso ordine di idee — quelli di D. Vertov, propri al secondo. Il problema è così evidente appena proposto, quasi un'annotazione confusa, motivi ad orecchio; l'indagare sulla sua soluzione ci porterebbe troppo oltre lo schema del presente scritto: ad altri se del caso, il riprenderlo. E per tacere naturalmente degli sviluppi che la teoria del Fiedler comporterebbe nella più generale accezione spazio-temporale di un discorso metodologico già iniziato dal Ragghianti (pag. 83 - C.L. Ragghianti: *Cinema arte figurativa*. Ed. Einaudi, Torino 1952).

Attraverso i presupposti della pura visibilità era pur necessario passare — e teniamo presente l'importanza storica delle teorie citate che appunto rientrano nella più vasta ricerca estetica sui problemi della forma, di fronte alle manchevolezze della filosofia del tempo, e d'altra parte il chiaro stato d'inferiorità in cui si vengono a trovare non appena i valori del contenuto e le dottrine che vi si ispirano esigono sistemazione altrettanto urgente — quando non si voglia trascurare l'importanza della critica

d'arte berensoniana. A prima vista la distinzione delle supreme categorie, illustrazione e decorazione, può acquistare significato generale: la distinzione equivoca cioè di contenutismo e formalismo. Per scendere a citazioni potremmo affermare genericamente il carattere eminentemente illustrativo del cinema americano e condannare « La bella e la bestia » e l'« Orfeo » di J. Cocteau per un eccesso al contrario dell'elemento decorativo; ma la valutazione critica è superficiale e sterile, o quanto meno arbitraria. I valori decorativo e illustrativo (B. Berenson definisce: « Intendo per Decorazione, gli elementi di un'opera d'arte che si rivolgono direttamente ai sensi, e tali il Colore e il Tono; o che direttamente suscitano sensazioni immaginative, tali la Foma e il Movimento » (pag. 109) « Illustrazione, nell'opera d'arte, è tutto quanto ci interessa, non per qualità intrinseche tali il colore, la forma o la composizione, ma per il valore della cosa rappresentata, sia nel mondo esterno, sia nel nostro mondo interiore ». (pag. 112 - B. Berenson: *I Pittori italiani nel Rinascimento* - Ed. Hoepli, Milano 1948) però appaiono d'importanza da altro, più ristretto, punto di vista. Intendiamo la scenografia elemento « determinante » (secondo la definizione di G. Viazzi) del film: consideriamo cioè che nell'opera cinematografica qualsiasi forma ripresa ha bisogno di uno sfondo e che, d'altra parte, per l'azione filmica può essere necessario, soltanto lo sfondo. E questa parte insopprimibile dell'immagine, quando non sia immagine essa stessa, è appunto la scenografia. Tono e colore e forma e movimento, elementi di un'opera d'arte come decorazione, sono l'aggettivo, chiamiamolo così, filmico di un'azione che un personaggio o una cosa sono chiamati a svolgere. Sia un sentimento, una passione, che si rivelano attraverso l'uomo, sia un elemento naturale, sia un'idea ancor più vasta che domina l'azione di un film, hanno bisogno di una particolare determinazione equilibrata e soprattutto costante: il valore decorativo dell'inquadratura mediato dalla scenografia. Come, è possibile, più che determinare la narrazione la scenografia (l' ambiente, lo sfondo) — ci riferiamo ad una esigenza documentaristica — è narrazione essa stessa: ecco l'illustrazione. Detto ciò appare evidente richiamarsi, arrivandovi per altra via, alle teorie dello specifico filmico. A questo punto invero la sostanziale obbiezione che il Croce muoveva alla teoria berensoniana (pp. 30-31 - B. Croce: *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Ed. Laterza, Bari, 1934) non potrebbe facilmente venir trascurata: la digressione però, nell'esaminarla, al nostro discorso porterebbe a conclusioni, seppur valide ed imprescindibili, tuttavia lontane dall'assunto che ci sforzeremo dimostrare.

A proposito della pittura botticelliana il Berenson (op. cit., pag. 91) è significativo: al di là del colore — che cinematograficamente potremmo chiamare illuminazione, valori del bianco e nero (e del colore stesso) — di estrema importanza sono « le linee che, nella " Nascita di Venere ", rendono il palpitare della chioma, lo svolare dei panni, o la danza delle onde; prendiamo queste linee per se stesse, in tutto il loro potere di stimolare la nostra immaginazione di movimento; e che cosa abbiamo? Puri valori di movimento, astratti, sciolti dal rapporto con qualsiasi rappresentazione. Questa qualità di linea, essendo la quintessenza del movi-

mento, ha, come gli elementi essenziali di ogni arte, la facoltà di stimolare la nostra immaginazione, e comunicare direttamente la vita. Immaginiamo un'arte in tutto costituita di tali quintessenze di movimento; e si avrà qualche cosa che, con la rappresentazione della forma, ha l'identico rapporto della musica col linguaggio. Questa arte esiste e si chiama decorazione lineare». Decorazione lineare che in linguaggio cinematografico si tradurrà nello stile del regista, in quel particolare equilibrio ritmico delle parti costitutive l'inquadratura: quando l'inquadratura, come termine generale, sarà la misura — con un paradosso — sola determinante dei valori cinematografici dell'azione filmica. Ancora una volta si è alle prese con lo specifico filmico.

Non sembri però inutile ripetizione ed affermazione di una materia già sistemata: per il Berenson tentiamo di aprirci una nuova strada. Una revisione critica può essere attuale solo nella ricerca di una sistemazione dei valori del film muto e del film sonoro: poiché tra il film muto e sonoro, secondo un principio di massima, non corrono — almeno in senso stretto — rapporti.

Ma procediamo con ordine. Alla stessa maniera della decorazione lineare — nella nostra particolare accezione — si porrà a significato critico almeno altrettanto importante il concetto di composizione spaziale (op. cit. pp. 152-155); concetto tuttavia che, pur approfondendo tale impostazione critica, non si apre a nuove diverse valutazioni. Un'ombra di dubbio forse appare, pur sempre nei rigidi limiti formali, quando il Berenson accentua l'importanza dell'opera michelangiolesca, il valore della figura umana, del nudo, nell'arte: implicito, seppur lontanissimo, riconoscimento all'esigenza, e quindi alla validità, del realismo come proposizione fondamentale del linguaggio artistico. Ciò traslatamente ci porterebbe a differenti considerazioni.

Ancora, la contrapposizione tra arte arcaica ed arcaistica (op. cit. pp. 192-194) non può interessare direttamente la realizzazione cinematografica (non si pensi ad una superficiale antitesi di cinema muto e sonoro), ma piuttosto, e ne discende immediatamente il significato particolare, quando la si consideri per se stessa questione di metodo critico, non reversibile come contenuto nella valutazione dell'opera d'arte: questo metodo qualitativo cioè è necessario alla sistemazione critica del cinema muto o sonoro, al di là della loro pura e semplice successione temporale, poiché appunto serve a ribadire la scarsa possibilità di comunicazione critica tra film muto e sonoro. Un sistema di analisi (lo specifico filmico) validamente attuale per il primo a rigore dei fatti si rivela inattuale per il secondo.

Possiamo ormai trascurare le considerazioni sulla decadenza dell'arte che chiudono il libro del Berenson: tesi che ribadendo i postulati del suo formalismo e di un generico attivismo ne riassumono logicamente le posizioni, e tuttavia lasciano apertura al dubbio, proprio per il carattere stesso inalienabile dell'opera d'arte, contingente e risolto solo nella dimensione umana.

Allora la ricerca critica, al momento stesso in cui si riconosce la validità di una teoria, ne postula l'esigenza del superamento: abbiamo tentato di indicare la pertinenza all'espressione cinematografica di argomentazioni

che comunque fanno testo, anche ad essere confutate, nel campo della critica d'arte; ed il discorso si è allargato sino a includere affermazioni non rigorosamente necessarie, ma altresì valide.

Abbiamo ripetuto che tra film muto e sonoro non corrono rapporti: e l'affermazione, che nasce da un'originale impostazione di problemi cinematografici da parte di B. Balàsz, trova curiosamente il suo pieno valore proprio nella debolezza del tentativo di sintetizzare i due termini in una superiore in quanto ingenua, « lirica filmica » (pp. 277-278; B. Balàsz: *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova.* - Ed. Einaudi, Torino, 1952). Ed infatti in precedenza il Balàsz aveva scritto: « Quando la tecnica del film sonoro sopraffece l'arte del muto, io ebbi a dire che essa avrebbe distrutto una cultura già altamente sviluppata: quella, appunto, del film muto. Aggiunsi che ciò sarebbe stato un fenomeno temporaneo, destinato a durare sino a quando le forme espressive del sonoro non avessero potuto ulteriormente perfezionarsi » (op. cit. pag. 226). « ...Ciò sarebbe accaduto quando *il suono filmico* fosse divenuto un mezzo altrettanto poco materiale e altrettanto docile e malleabile quanto lo era l'immagine filmica cioè, quando la ripresa sonora da riproduzione tecnica che era, si fosse trasformata in atto creativo al pari della ripresa viva » (op. cit. pp. 226-227). Non si stenta aggiungere, corollario indispensabile, che le teorie dello specifico filmico rispondono all'impostazione (e sistemazione, fino ad un certo punto) dei problemi estetici del film muto; all'indipendenza del film sonoro — almeno nei termini proposti dal Balàsz (op. cit. pp. 229-230), in quanto esso « non è una *evoluzione organica* del film muto, ma una nuova forma d'arte » poiché « con il suono è nata un'arte che ha leggi diverse ed ottiene diversi effetti » (op. cit. pag. 259) — spettano nuovi orientamenti nell'estetica cinematografica: nel senso della ricerca di un metodo che possa avviare uno sviluppo teorico comprensivamente molto più vasto dei presupposti di una revisione che, quando accetti i limiti imposti dall'antitesi idealismo-marxismo, rientra piuttosto nell'ambito dell'estetica generale; per la nuova sistemazione di strumenti critici che, pur validi per il film muto, si sono rivelati inadeguati. E, sebbene molto approssimativamente, dal più rigido indirizzo marxistico (a trascurare la posizione dello stesso Balàsz) più o meno esplicita ci viene a riprova una affermazione di S. Gherassimov: « ...L'arte cinematografica sonora differisce radicalmente dal cinema muto, dal quale pur essa è sorta,... Le molte concezioni errate sorte negli anni del cinema muto circolano ancor oggi frenando lo sviluppo dell'arte cinematografica ». (S. Gherassimov: « Esperienze di un regista », *Rivista del cinema italiano,* a. II, n. 7, pag. 7). A pag. 10 (art. cit.): « Nel cinema sonoro il significato del montaggio e della costruzione figurativa delle inquadrature cessò di essere predominante ». Ancora, quando il regista russo tratta diffusamente del montaggio (art. cit., pag. 44 e segg.).

Infine, a confronto di questa sommaria tesi ci preme portare un esempio solo: si sa che C.S. Chaplin si dichiarò nemico del film parlato, ed evidentemente era impossibile che la figura di Charlot come era stata creata dal film muto avesse una voce. Tuttavia in seguito Chaplin affrontò anche il film sonoro, con diverse soluzioni: « Modern Times », « The Great Dicta-

tor », « Monsieur Verdoux », « Limelight »; ma solo in « Limelight » si può ravvisare la completa originale validità espressiva dei suoi primi film, quando cioè si è completamente staccato da Charlot (forse in un solo momento se ne è ricordato, nella pantomina, ma allora ha fatto a meno della voce); mentre, poco o tanto, gli altri film ne potevano riecheggiare gli atteggiamenti, il particolare mondo poetico.

A questo punto parrebbe necessaria una conclusione: ma l'unica possibile è l'avvio, che abbiamo tentato, e lo sviluppo di un vero preciso studio di sistemazione critica.

Giuseppe Vetrano

Il film storico e il neorealismo

Nel gran parlare che si fa in Italia ed all'estero intorno alla crisi del neorealismo, giova soffermarsi sulla tesi per molti versi suggestiva, proposta — fino ad oggi con esile voce — da un ristretto gruppo di critici di parte cattolica, gli unici impegnati — tra i cattolici — a studiare con serietà le correnti migliori del nostro cinema. Con serietà, e quindi in termini di cultura e non di censura, di dialogo e non di monologo, di critica e non di polemica. Degne di attenzione quindi le soluzioni prospettate alla crisi del neorealismo, anche se disorganiche ancora, ed espresse attraverso una terminologia contraddittoria. Siamo di fronte ad un tentativo di superamento della poetica zavattiniana, superamento che non vuole essere negazione dogmatica, ma « dialettica dell'approfondimento », che deve spingere l'artista dall'aneddotico al tragico, inteso come limite dell'umano e da questo al religioso.

Si dice: « Esiste una inesorabile dialettica interiore dell'ispirazione che, giunta ad un certo clima del proprio sviluppo deve fatalmente approfondirsi o morire ». (Felix A. Morlion: Filosofia realista dell'Arte applicata alla Cinematografia. 1952-53, pag. 81). E' una dialettica che si articola su un piano « orizzontale » (mondo, società) e su un piano verticale (teologico religioso). L'incontro di due piani non può che avvenire nella persona « vero e proprio fondamento del nostro umanesimo teocentrico ».

Conclusione: il film cattolico, lungi dall'essere un genere tra cento altri, appare come la più completa realizzazione di tutto ciò a cui può tendere il cinema come arte: « mostrare l'uomo che combatte e trionfa e lasciare intravedere il segreto che rende possibile questa vittoria ». L'espressione ultima dell'ispirazione comiputamente approfondita si identificherà quindi con le parole stesse di Cristo alla Samaritana, « Ah! se tu conoscessi il dono di Dio! ». Quel dono del tutto ignoto al cinema francese, meritevole quindi della decadenza che lo travaglia e soltanto parzialmente inteso dal nostro cinema, che oggi appunto si troverebbe di fronte ad un dilemma: mangiare o meno il frutto proibito dell'umanesimo immanentistico.

Tutto qui? Certamente. Facile il sorridere, troppo facile soprattutto di fronte a quell'« umanesimo teocentrico », contraddizione in termini di un

umanesimo che si dice autentico e che trova sostegno e coronamento in qualcosa altro da sé, anzi a sé trascendente. Rifare il verso a Kierkegaard sarà atteggiamento suggestivo ma logicamente anemico. Ugualmente facile la critica sui momenti di questa « dialettica dell'approfondimento », che si articola attraverso categorie di natura prettamente psicologica: l'aneddotico, il tragico, etc... La stessa definizione di categoria « sociale », in quanto colta attraverso una deformante prospettiva individualistica, svela in ultima istanza la sua natura psicologica.

Risultato non stupefacente, se si pensa che l'umanesimo riproposto troverebbe il suo fondamento nella persona e quindi nella sua instabile singolarità. Abbiamo perciò a che fare con un individualismo del tutto astratto con accanto — si badi bene: senza possibilità di mediazione — una concezione teocentrica, la cui legittimità è lungi dall'essere fuori discussione. « Umanesimo » arretrato perfino rispetto a quello tradizionale, storico, che sulla funzione del divino ritenne spesso prudente sospendere il giudizio. Qui per alcuni il discorso critico potrebbe fermarsi, pur non avendo colto che un solo aspetto del problema caro ai cattolici in questione. E' l'istanza della dialettica dell'approfondimento che al contrario va sottolineata ed approvata. Al di là della realtà intesa come contingenza, è appunto verso il reale che gli artisti devono tendere. La poetica zavattiniana ci appare storicamente come il centro di irradiazione di motivi lirici fecondi. Zavattini ha saputo dare al nostro cinema una ricchezza d'ispirazione, i cui frutti sono lungi dall'essere esauriti, perché sgorgano da una sorgente poetica sempre viva: il mondo degli uomini colto nella sua immediatezza ed autenticità. E' appunto la stessa finalità della poetica di Zavattini che per interna dinamica pone l'esigenza dell'approfondimento, non in direzione psicologica o mistica, ma in senso più schiettamente umanistico. Il problema del singolo andrà quindi ridotto a un aspetto del problema sociale ed in chiave sociale saremo in grado di trovare ad esso una soluzione soddisfacente. In altri termini il problema del singolo ci si svela soprattutto problema di collettività. Le prime opere del neorealismo ne sono testimonianza per la loro struttura corale e la parallela costruzione di personaggi, non più « eroi » né simboli — se si eccettui la pur felice parentesi di « Miracolo a Milano » — ma tipici di una condizione sociale o se si vuole umana.

Coralità e, almeno parzialmente, tipicità di personaggi furono appunto conquista dell'immediato fiorire del nostro cinema. Non occorre ricordare dei titoli del felice quinquennio '45-50. Chi confronta la situazione di allora con i giorni nostri, potrà notare come il motivo corale sia ormai dimenticato, smarrito; la tipicità alterata e in tanti film mistificata. Oggi i pericoli per il nostro cinema sono molti, e non vogliamo parlare — si badi — di quelli pratici, politici, che pur devono essere denunciati e tenacemente combattuti. Diciamolo una buona volta: « gli assassini sono *anche* tra noi ». Si annidano, pericolosi, nel cosidetto realismo minore — l'aneddotico, per intenderci — che dai pur rari momenti peggiori e bozzettistici di « Due soldi di speranza » fino a « Pane amore e fantasia » e all'ancor inedito centone di Monicelli « Totò e Carolina », va dimo-

srandosi ogni giorno di più deteriore irrealismo. Al « realismo minore » non sono estranee le giunoniche e desantisiane procacità della signorina Zaccheo e tutte quelle opere di sapore vacuamente popolaresco, che rappresentano dopo il temporale neorealista il rifiorire dei « telefoni bianchi »: mutano al più l'ambiente e il ceto sociale dei personaggi. Ancora pericoli nel film religioso, anche perché i cattolici si sono dimostrati impotenti a dar vita — almeno in Italia — ad un autentico cinema religioso. Ultima riprova, l'inconcepibile « Maddalena » di Genina, in cui il tema del perdono e della redenzione della prostituta è affrontato e « risolto » attraverso un intrigo goffo e un tale clima di morbosità da apparire addirittura risibile e blasfemo.

Si potrebbe chiamare in causa anche certa critica, del tutto dimentica del problema — a nostro modesto avviso, centrale — dell'espressione (problema non di forma, ma di contenuto; di contenuto poetico naturalmente) e tutta mobilitata a difendere ed incoraggiare film mediocri o brutti addirittura, in quanto « portatori di un messaggio e di una polemica sacrosanta ». Ma polemica e messaggio potranno legittimamente essere chiamati in causa quando un film risulta artisticamente scadente?

Infine i registi, gli autori più quotati. Molti di essi dimostrano di aver smarrito l'orientamento e l'ispirazione. Un Germi — già dotato di sicuro istinto — brancola tra una pochade e un drammone a fosche tinte; un Rossellini accumula nel cimitero dei suoi film falliti il più recente « Dov'è la Libertà »; un Lattuada con il mediocre e quindi equivoco « La spiaggia » dà l'appendice del neorealismo attraverso il contrasto di un sindaco stalinista e bonaccione ed un capitalista cinico e razionale intorno a una sospirosa figura di prostituta, nuovo personaggio chiave del nostro cinema. Potremmo continuare: Zampa? Emmer? Vergano?... Infine: cosa ci sapranno dare un De Sica, un Visconti? Auguriamoci moltissimo, ma nonostante l'augurio, la crisi dei registi è larga e profonda, né bastano a tranquillizzarci la fresca vena di un Pietrangeli, la penetrazione psicologica di Antonioni, il mordente satirico di Fellini, la tenacia di Zavattini, deciso a battere una delle strade del realismo, quella dell'inchiesta, quella di « Italia mia ».

Non nascondiamoci però che — eccettuato ancora una volta Zavattini — gli altri potranno al più riconfermare alcune delle conquiste del realismo approfondendone — se si vuole — motivi ed aspetti marginali. Infatti il problema di un concreto approfondimento non sembra a tutt'oggi presente all'attenzione dei nostri migliori uomini di cinema. Diremo di più: lo smarrimento e la ricerca cieca, affannosa di molti di essi ci lasciano credere che le loro prime conquiste furono certamente il frutto di un rinnovato atteggiamento interiore, assunto peraltro — più che in critica consapevolezza — d'istinto, d'impulso sotto l'urgenza di avvenimenti costrittori. Atteggiamento frutto degli anni in cui la cronaca si elevava a storia e tutte le strutture della società erano chiamate in causa. Oggi la crisi si fa meno appariscente e bruciante, anche se spesso più profonda: il dramma dell'uomo ad uno sguardo distratto appare più intimo, meno corale. E' quindi necessaria una analisi più acuta, una sensibilità più avvertita, un più largo respiro narrativo, diciamolo infine: una co-

scienza critica maggiormente scaltrita per cogliere autenticamente il reale. Dall'età polemica il realismo deve affacciarsi all'età critica; dal film di polemica sociale al film storico, il quale — giova sottolinearlo — non va confuso con il film in costume né verte necessariamente su argomenti lontani nel tempo. Ragionevolmente quindi esso non può essere considerato opera di evasione o di puro interesse rievocativo. Passare dal sociale allo storico significa cogliere dialetticamente forze e condizioni umane, considerate nella loro processualità. I drammi corali ed individuali non più artatamente isolati e quindi astrattizzati saranno così espressi nella loro completezza alla luce di una più vasta e concreta sintesi. Del momento storico preso in esame verranno vagliate criticamente e quindi giudicate le complesse forze che lo animano, stabilendo inoltre chiari rapporti tra l'azione corale e l'individuo. Tutto il mondo delle passioni, dei sentimenti, degli impulsi più singolari troverà infatti la sua radice e la spiegazione soprattutto in qualcosa altro da sé, e non più in chiave intimista in un suggestivo solipsismo, come certa letteratura e certo cinema pretendono.

Nel dramma storico è quindi presente il dramma individuale secondo il rapporto che intercorre tra l'universale e il singolo, tra il reale e il contingente, cioè in termini storicistici, tra processo e momento o aspetto del processo. Una conseguente considerazione della realtà non può infatti che essere avversa sia all'idea del divenire forgiato esclusivamente dalla consapevole intenzionalità individuale, sia all'opposta concezione dell'uomo inteso come mero oggetto incosciente dei fini che persegue, manovrato da un fattore ascoso e onnipotente. In altri termini il realismo potrà raggiungere il suo completo approfondimento nella misura in cui, cosciente del divenire, riesca ad interpretarne le interiori linee di sviluppo, cioè le esigenze e le tendenze dell'umano, enucleando via via che si presenta universalmente valido, cioè storicamente vitale.

La conquista di questa nuova coscienza storicistica porrebbe in grado l'artista di esprimere nella sua complessità e profondità il mondo collettivo, le lotte, i drammi, le idee, i sentimenti dell'uomo, ché tutto l'uomo è e si esaurisce nella storia, in essa trova la sua completezza e il suo motivo di essere. Una impensata varietà di ispirazione, una rinnovata efficacia di motivi lirici, una poetica di idee renderebbe così più ricco e vitale il realismo, alla luce del nuovo atteggiarsi della coscienza artistica.

Non crediamo che quanto scritto possa cadere sotto l'accusa di contenutismo, nel significato volgare ed astratto del termine. Non è infatti in sede di « argomenti » che noi prospettiamo l'approfondimento, né riteniamo il film storico l'unica o la più alta espressione del cinema come arte: esso, ripetiamolo, rappresenta per noi lo sbocco necessario e la compiutezza del realismo. Per eliminare ogni possibilità di equivoco giova aggiungere che si potrà parlare fondatamente di film soltanto per quelle opere che abbiano anche una validità artistica. Esclusivamente su un piano estetico è legittimo — riguardo ad un film — parlare di contenuti e di problemi, che potranno essere considerati operanti e ricchi di vitalità e discussi nella loro positività e nei loro limiti, in quanto artisticamente elaborati, o per meglio dire in quanto essi stessi arte, cioè tema lirico. Su di essi il discorso critico appare legittimo e necessario. La poesia, se

tale, sarà certo poesia di idee espresse però per immagini e non già per trattati, altrimenti entreremmo nel regno dell'ibrido, dell'astratto, dell'indeterminato. Entreremmo ad esempio nel regno di certa produzione « storica » russa. « La caduta di Berlino », « Il quartiere di Vijborg », « La grande svolta » — citazioni queste a puro titolo indicativo — nulla dicendoci in sede estetica, non potranno legittimamente considerarsi film storici, ridotti come sono alla trama, all'intreccio, all'eloquenza, e lontanissimi da ogni contenuto umano, da ogni coerente visione poetica della realtà storica.

E per tornare al nostro cinema, un discorso non dissimile potremmo fare per « Achtung, banditi! » di Lizzani. Oggi Lizzani è tornato ad avvicinarsi con le « Cronache » di Pratolini, alla considerazione di un periodo della nostra vita nazionale. L'opera, nonostante squilibri ed impoverimenti anche sostanziali rispetto al romanzo, nonostante certo indulgere a motivi commerciali, risulta nel complesso riuscita e quindi meritevole di un fondato discorso critico, che dovrebbe però, a nostro giudizio, escluderne il carattere storico e quindi storicistico. Il film può al più considerarsi documento di psicologia di un'epoca vista appunto attraverso le sue manifestazioni di costume, più che nella sua reale dialettica interna. Svigorito ideologicamente e quindi manchevole di un saldo fondamento resta all'attivo del film una visione polemica a tratti tanto penetrante da porre l'esigenza di un suo approfondimento.

Il risultato più felice tuttavia conseguito in questi ultimi anni e che ci sembra legittimare le nostre affermazioni sul film storico, resta quello raggiunto da Piero Nelli con « Vecchio regno » opera sulla prima guerra di indipendenza. Non a caso Nelli, scrivendo del suo film durante la lavorazione, dimostrò una consolante chiarezza di idee anche se i suoi accenni ad una metodologia storiografica appaiono un po' « abborracciati » e talune delle dichiarazioni programmatiche non abbiamo poi visto realizzate nell'opera. Rileggiamo Nelli: « Quale il modo, quale la via narrativa da seguire per fare un Risorgimento che non sia né retorico né bozzettistico? Evidentemente quella capace di superare le aureole e i limiti del tempo per una interpretazione moderna dei fatti storici, interpretazione capace di raccontare la storia come vita degli uomini. I casi della guerra vogliono che la semplice operazione di una pattuglia si trasformi in una drammatica marcia in mezzo alle truppe austriache... durante questa marcia la pattuglia si assottiglia sempre più, alla fine degli 8 componenti non ne sono rimasti che 4: ma vivi o morti tutti hanno acquistato e sono divenuti i simboli di quella coscienza nazionale, che al di là della disfatta di Novara fece dell'Italia una nazione moderna. La formazione, lo sviluppo, la prova concreta della acquisizione di questa coscienza è data narrativamente dall'alternarsi della marcia della pattuglia con la cronaca della disastrosa guerra del '49. In questo contrappunto è la chiave del film, che usa la cronaca dell'invasione come momento documentaristico e la marcia della pattuglia come momento psicologico ». (*Cinema Nuovo* n. 8. P. Nelli « Per la mia prima regia ho scelto il " *Vecchio regno* "».

Impostazione sostanzialmente corretta, specie riguardo allo sforzo di

concepire una nuova struttura narrativa realizzata nell'ultima opera grazie ad un rigore stilistico — raramente venuto meno — che consente all'autore di raggiungere quella scarna poeticità condizione necessaria per un raccontare essenziale, tanto criticamente partecipe quanto controllato e *dépassionné*. Siamo lontanissimi — è da notare — da una narrazione dimessa, umile, di cui qualche critico fa lode al film, considerando l'umiltà merito e caratteristica del film storico. Il precipitare degli avvenimenti, l'avanzare dell'armata austriaca sono suggeriti soprattutto attraverso una colonna sonora di una spericolata originalità e di una aderenza alle immagini tali da ricordarci alcuni classici esempi della storia del cinema. Il vario e motivato atteggiarsi delle coscienze individuali si realizza attraverso personaggi che, senza bisogno di maceranti e sottili indagini intimistiche, Nelli ci svela in una esemplare compiutezza psicologica. Teatro degli avvenimenti: le campagne del nostro settentrione, felicemente colte nella loro atmosfera più genuina. Purtroppo il film, per alcuni errori di sceneggiatura, accenna ad assumere talvolta un piglio avventuroso, mentre l'azione tende via via a concentrarsi e perfino ad isterilirsi nel ristretto ambito della pattuglia. Errori che non incidono sulla valutazione complessiva dell'opera, che rappresenta appunto un tentativo soddisfacente di approfondimento in sede storica del neorealismo.

Non paia però strano, o addirittura sacrilega, se noi riproponiamo all'attenzione della critica e degli autori quello che ancor oggi va considerato il più riuscito dei film storici prodotti in Italia. Intendiamo parlare di « 1860 » di Blasetti. Critici e saggisti hanno spesso chiamato in causa « 1860 » collegandolo in mille modi alla corrente neorealista; si disse per l'impiego di attori non professionisti, per certo suo piglio narrativo, per l'ambientazione popolare. Di recente qualcuno volle candidamente considerarlo film squisitamente psicologico, quasi il padre di tendenze intimiste di certo nuovo cinema italiano. Se i frequenti richiami e i tentativi di rapportare « 1860 » alle correnti attuali del nostro cinema ci confermano che se ne riconosce ormai l'importanza, i motivi addotti per il rapporto sottolineano d'altra parte l'incomprensione della critica, incapace di cogliere la validità ed il carattere dell'opera, che consistono appunto nella sua storicità. In questo senso possiamo dire che il Blasetti e gli sceneggiatori di « 1860 » (Cecchi, Mazzucchi), sono ancora all'avanguardia del realismo cinematografico e che verso quest'opera molti dei nostri uomini di cinema devono guardare con attenzione. Tutto nel film è criticamente pensato e accortamente misurato; la fondatezza psicologica del picciotto (il suo sentimento amoroso, il primitivismo ingenuo, l'idolatria per Garibaldi — per Garibaldi e non per l'ancora astratta Italia —) e degli altri personaggi non va a scapito, anzi rende maggiormente credibile la vicenda corale. Con essa Blasetti non solo ha fornito un quadro non vacuo e glorificante della campagna di Sicilia, ma in grandi linee ha espresso una calzante ritrattistica dell'Italia del tempo. A cosa altro servono le lunghe e sostanzialmente non dispersive sequenze centrali del film? Il picciotto — la realtà siciliana, in altri termini — viene a contatto con la più complessa e contraddittoria realtà italiana, caratterizzata da

discussioni, da remore, oltre che da una ferma volontà unitaria dell'ala estrema della nostra borghesia. Una sceneggiatura particolarmente lucida ed agile che si impernia sulla sequenza del treno e della permanenza a Genova del picciotto, ci immette nella atmosfera incerta di quelle giornate, ed esprime un giudizio in chiave satirica, su un piano macchiettistico, riguardo ad alcune delle correnti politiche del tempo: i giobertiani, i federalisti... Ma è soprattutto nella scoperta di una desolante realtà siciliana, che il film attinge un livello narrativo ricco di valori plastici che sostanziano e rendono autentica una situazione sociale e storica tra le più trascurate della nostra cultura. La lotta delle bande contro il reame, la difesa ostinata dei poveri pietrosi villaggi, l'ingenuo attaccamento alla fede, che ispirò a Blasetti il canto delle litanie, estremo mezzo di difesa e di protesta dei contadini e dei pastori, lo spirito populista e ribelle del basso clero, l'insorgere tumultuoso del popolo, con zappe, badili e santi, ci forniscono della campagna di Sicilia una visione non lontana da una interpretazione storicamente moderna. E' il punto di vista dell'artista che risulta sagace ed avanzato rispetto a buona parte della letteratura sulla campagna del '60. Il film è in altri termini un contributo storiografico sensibile, anche se alcuni aspetti strutturali della società siciliana rimangono nell'indeterminatezza, appaiono del tutto ignorati o flebilmente suggeriti. Resta infatti insuperato il disegno generale — il carattere di valido affresco storico — che consegna « 1860 » oltre che alla storia del cinema, a quella della nostra cultura.

L'esempio di « 1860 » (di cui urge una attenta e approfondita riconsiderazione critica), l'opera recente di Nelli, i fermenti storiografici dell'ultimo film di Lizzani ed i suoi ulteriori progetti (che speriamo sorretti da un più vigoroso impegno stilistico) lasciano sperare che il neorealismo finalmente si ponga e risolva il problema — che è poi quello di tutta la cultura moderna — dell'approfondimento, in vista di una sua soluzione effettiva, concreta, soluzione sul piano dello storicismo assoluto, per intenderci.

Lino Del Fra

Film d'arte e popolarità del cinema

Il cinema è una forma di spettacolo largamente popolare. Questa sua popolarità si concretizza nell'imponenza delle folle che, quotidianamente, frequentano le sale di proiezione mosse per lo più dal desiderio di variare il ritmo della loro giornata. Il cinema, come offerta di un film al consumo, nasce, nell'attuale sistema organizzativo, da una speculazione commerciale sul presunto gusto del pubblico e si alimenta dei miti creati dalla pubblicità e avallati dal labile favore popolare. « Cinespettacolo » (n. 19-20 del maggio 1953) nel corso di un'inchiesta sui film italiani nel mercato interno scriveva che, a tutto il dicembre '52, gli attori che risolvono sicuramente il problema del successo commerciale di un film sono ancora Silvana Mangano, Amedeo Nazzari e Totò. Subito dopo si allineano, con alterne capacità *risolutive*, Aldo Fabrizi, Yvonne Sanson, Massimo Girotti, Raf Vallone, Silvana Pampanini, Gina Lollobrigida e ancora altri attori comici quali Walter Chiari, Tino Scotti e Rascel. Sempre dall'inchiesta citata si deduce che molti film artisticamente mediocri o addirittura nulli hanno conseguito notevoli o clamorosi successi di cassetta mercè la prestazione di uno o più dei menzionati divi. La classifica degli incassi dei film italiani sul mercato interno a tutto il dicembre '52 è di per se stessa eloquente. (°) Al primo posto figura quel « Don Camillo », il cui strepitoso successo commerciale è dovuto — oltre che all'abile regia di Duvivier ed alla spigliata interpretazione di Cervi e Fernandel — al contingente motivo di una satira politica superficiale ed evasiva. Segue, nell'ordine, « Anna », un film di Lattuada interpretato dalla Mangano, che lo stesso regista considera un'opera di solo mestiere. Al terzo posto, finalmente, compare un film di un certo rilievo artistico: « Domani è troppo tardi » di Leonida Moguy interpretato da De Sica. Per contro al quarto, al quinto e al sesto posto sono vigorosamente attestati ben tre films di Raffaello Materazzo (« I figli di nessuno », « Catene », « Tormento »), tutti con Amedeo Nazzari coadiuvato dalla Sanson. Qualità artistiche in questi tre films non sappiamo trovarne: si tratta di massicce confezioni lacrimogene intese, non senza abilità, all'unico scopo di far presa sull'ingenuo sentimentalismo delle folle e, sotto questo aspetto, paragonabili al consunto clichè dello western americano. In Italia la produzione così

detta « popolare » si sforza di suscitare con qualsiasi mezzo il pianto o il riso degli spettatori (in particolare quelli delle seconde, terze, quarte ed ultime visioni) manipolando banalmente i classici temi dell' amore, della famiglia, dell'ingiustizia umana etc.: questa, per lo più, la genesi dei drammoni cinematografici e dei film comicissimi. Negli Stati Uniti, invece, si tenta di provocare a qualsiasi costo lo stupore e l'ammirazione dell'uomo della strada esaltando, con formule diverse, il *leitmotiv* della volontà di potenza e di successo, che è un tipico aspetto della società americana: nasce così la produzione in serie dei western, dei gialli, dei films propagandistici, patriottici etc. Comune è la tendenza di rappresentare la società nettamente divisa fra buoni e reprobi elaborando personaggi dalla psicologia sommaria e stereotipata. Continuando a scorrere l'elenco dei films contenuti nella citata classifica ci sembra che siano ben pochi quelli da salvare sul piano di una modesta dignità artistica (« Guardie e ladri », « Cielo sulla palude », « Napoli milionaria », « Riso amaro », e, sopratutto, « In nome della legge », l'opera migliore di Pietro Germi).

I films più belli o, quanto meno, più significativi del cinema italiano del dopoguerra occupano i posti più bassi nella classifica degli incassi, al disotto dei 350 milioni: fra gli altri ricorderemo « Due soldi di speranza » (Castellani), « Ladri di biciclette » (De Sica), « Roma, ore 11 » (De Santis), « Le ragazze di piazza di Spagna » (Emmer), « Cronaca di un amore » (Antonioni). Altri films di sicuro rilievo artistico quali « Bellissima », « Le mura di Malapaga » e « Umberto D » hanno addirittura rischiato un fiasco completo, mentre, « La terra trema » di Visconti, anche per le note difficoltà di immissione nei circuiti normali, con i suoi 36 milioni d'incasso ha registrato un netto fallimento. Per contro i maggiori successi commerciali del cinema italiano all'estero sono stati conseguiti proprio con films sottovalutati dal pubblico nazionale. Forse il livello medio del gusto è all'estero più elevato che in Italia? Noi non lo crediamo e ci spieghiamo il fenomeno in un altro modo. Il successo ottenuto all'estero è dovuto, anzitutto, alla curiosità e all'interesse per le cose di un'Italia *reale* e, in via subordinata, ai pregi artistici delle opere. Le folle che avallano i drammoni della cinematografia francese, quelle che alimentano il costante successo del peggiore western americano, le altre che giustificano l'inesauribile produzione di pellicole gialle, rosa o cripto-pornografiche non dimostrano certamente un gusto superiore a quello delle platee italiane che decretano il trionfo dei films di Matarazzo, Brignone e Mattoli.

A questo punto ci sembra necessario porre un quesito che, senza dubbio, si affaccia alla coscienza di tutti gli uomini di cultura e degli stessi artisti che, giustamente, aspirano ad un successo non ristretto al settore della critica ma esteso più che possibile al pubblico. Il quesito, presso a poco, si può formulare così: in quale rapporto si trovano, sul piano estetico, le creazioni dell'arte con la folla e, nel caso del cinema, i films d'arte con le masse indifferenziate degli spettatori? All'inizio di questo scritto abbiamo rilevato la prodigiosa popolarità del cinema come spettacolo riferendoci evidentemente all'aspetto quantitativo del fenomeno. Domandiamoci adesso se il cinema come arte è altrettanto popolare del cinema come spetta-

colo, alludendo al rapporto tra un film d'arte e un pubblico qualsiasi occasionalmente riunito in una sala di proiezione. Gli amatori del cinema come fatto d'arte e di cultura tendono ad associarsi nei cineclubs, qualificandosi e differenziandosi nella massa degli spettatori cinematografici. L'indagine che qui si propone non ha una rilevanza puramente teorica: le considerazioni e le eventuali conclusioni intorno alla natura e ai limiti della riproduzione artistica involgono il problema della posizione e della funzione dell'artista nella vita associata. Perché e per chi lavora l'artista? La sua opera è una cosa da iniziati, anzi, al limite, intelligibile e godibile soltanto dall'autore oppure ha qualche interesse, una qualche *utilità* per la convivenza umana? Proprio nel nostro secolo, nel periodo storico che stiamo vivendo, quando in ogni settore dell'umana operosità assistiamo al progressivo accentuarsi del movimento sociale di fronte a quello individuale, quando la vita associativa tende a trasformarsi da semplice coabitazione fisica con relativa e spietata lotta economica in una sempre più larga cooperazione e comunione per affrontare nelle migliori condizioni la lotta per la vita, ebbene proprio oggi ci sembra quanto mai opportuna una chiarificazione intorno al problema dell'arte nella vita sociale. Se per l'indagine sul rapporto arte-massa abbiamo proposto il settore cinematografico, ciò si deve al fato incontestabile che mai come nel caso del cinema si è offerta alle moltitudini la possibilità di un *incontro* con il linguaggio dell'arte: il mezzo cinematografico avvicinando agli artisti folle sempre più numerose ha posto la premessa fisica per l'avviamento di un dialogo, per unire la voce del poeta a quella degli ascoltatori. Prima dell'invenzione dei moderni mezzi di diffusione (cinema, radio, televisione), la voce del poeta o non giungeva affatto o mal riusciva a farsi udire dalle grandi masse per le gravi difficoltà di ordine fisico e culturale facilmente intuibili. La questione del rapporto arte-massa (oppure arte-folla o, se si preferisce, arte-pubblico) è certamente complessa: i rilievi statistici, i dati empirici intorno alle preferenze del pubblico sono un complemento necessario per l'indagine, ma da soli non sono sufficenti ad illuminarci sulla natura e sui limiti dell'*incontro* fra le autentiche creazioni della poesia e le moltitudini che con esse vengono in contatto. La teoria dell'arte e quella dei modi della rievocazione artistica debbono guidarci nella ricerca e nella interpretazione dei dati dell'empirìa. Al solo scopo di avviare il dibattito ci permettiamo di esporre il nostro punto di vista, non senza avvertire che si tratta piuttosto di alcune idee da porre in discussione che di un discorso critico avente pretesa di assertorietà.

Come abbiamo già rilevato, i potenti mezzi di diffusione di cui oggi si dispone consentono ad un numero sempre maggiore di persone di accostarsi ai lidi dell'arte, ma, ovviamente, accostarsi non vuol dire ancora approdare. Allo stesso modo aprir gli occhi e volgerli in giro su di un paesaggio che *altri* suol chiamare « bello » non significa affatto che anche Tizio, Caio e Sempronio, tutti insomma, debbano vederlo e sentirlo bello. Quando si afferma che uno dei caratteri della bellezza è la sua universalità non si allude certamente ad un fatto quantitativo (questo quadro dev'essere bello per tutti coloro che lo guardano), ma si vuol sottolineare la validità

della bellezza per tutti coloro che hanno avuto, hanno e avranno la buona sorte di intenderla e di gustarla rievocandola dentro di sé con i mezzi ed i modi della fantasia, che diversamente vive ed opera da un uomo all'altro. Parlando di cose d'arte, quante volte le nostre impressioni (che non sono ancora giudizi estetici) sono artificialmente influenzate dall'autorità della tradizione e dal peso dell'opinione corrente? Dichiariamo e ripetiamo che una certa sinfonia è « bella » ma, interrogandoci a fondo, ci accorgiamo di non sentire nulla, di non provare alcuna emozione, di non avvertire alfine quello stato di completezza e di gioia che si accompagna al vero godimento. Possiamo riegheggiare in mille guise le impressioni, gli entusiasmi e i giudizi di un altro uomo a proposito di un certo capolavoro, ma nulla varrà a trasmetterci un solo motivo, un solo fuggevole accento del suo stato d'animo: la rievocazione della bellezza resta pur sempre un atto e un fatto squisitamente individuale, un dialogo senza interpreti fra il poeta e il suo interlocutore. La critica d'arte — come opportunamente è stato già rilevato — può agevolare l'amatore indicandogli volta a volta il punto di vista più idoneo, sempre a giudizio dell'uno o dell'altro critico, da cui iniziare l'osservazione dell'opera d'arte; mentre, in nessun caso, potrà munirlo della formula magica per l'intelligenza piena e gioiosa della medesima. Se è vero che per l'arte ci vuole del genio è altrettanto vero che per intendere le opere dell'arte ci vuole del gusto: come pochi, anzi pochissimi, sono autentici artisti, altrettanto pochi sono gli autentici intenditori di poesia. Né, si badi, abbiamo parlato di « critici » d'arte, che sono ancora più rari degli stessi intenditori di poesia in quanto alle doti debbono accompagnare una chiara visione filosofica del problema estetico ed una solida cultura.

Nel caso del cinema come arte, sempre ai fini dell'indagine sul rapporto arte-massa, proviamoci a formulare il quesito in questi termini:

a) posto che il pubblico cinematografico è generalmente costituito da folle indifferenziate accidentalmente riunite in una sala di proiezione;

b) e che la capillarità della diffusione ha consentito ad un numero sempre più cospicuo di individui di entrare in contatto con opere filmiche aventi una riconosciuta dignità artistica;

ci si chiede quale sia il grado d'intelligenza poetica dello spettatore medio (privo di una specifica cultura cinematografica) e quale la presumibile intensità del suo godimento estetico. Anzitutto vagliamo la proponibilità del quesito cominciando dall'analisi del concetto di spettatore medio. A nostro avviso, ponendo la questione in termini estetici e non statistico-sociologici, lo spettatore medio non esiste come non esistono il gusto medio, le idee medie e il medio godimento estetico. Pur essendo indubitabile che l'arte vera parla un linguaggio intelligibile dalla maggioranza degli uomini e suscita emozioni, sentimenti e giudizi che, nel tempo, diventano patrimonio culturale della società, ci sembra ugualmente certo che la rievocazione dell'arte si pone, all'origine, come rapporto fra due uomini: l'autore e l'amatore che, a suo modo, ripercorre fantasticamente l'itinerario creativo. Si potrebbe obiettare che se questa tesi è vera nel caso del lettore, solo nell'atto di leggere un libro di poesia o del visitatore, altrettanto solo, al cospetto di un quadro o in altri casi consimili, non lo

è nel caso dell'arte come spettacolo, quando l'amatore è uno fra tanti spettatori. Senza dubbio il singolo spettatore, in particolare quello criticamente più disarmato, subisce l'influenza degli altri: le reazioni emotive della folla espresse nell'applauso, nello zittìo, nella dilagante risata o nel mormorio sono contagiose e possono incidere sensibilmente sull'atteggiamento dell'individuo. Ma qual'è la natura di questa influenza? Possono il pianto o il riso dei vicini e le loro impressioni destare la sensibilità di uno spettatore o determinarne radicalmente l'orientamento? Pur negando l'esistenza di uomini totalmente sprovvisti di un minimo di gusto, di una pur debole attrazione verso il bello, dobbiamo ammettere che in una folla di spettatori, le sensibilità individuali sono differenti sia per il grado di immediatezza che per quello di affinamento. Se alle diverse qualità del gusto aggiungiamo, sia pure come semplice fattore integrativo, le differenze culturali ci accorgiamo che il così detto pubblico medio è in realtà formato da una moltitudine di individui, ciascuno dei quali assume *dentro di sé* un atteggiamento peculiare (anche se elementare) di fronte ad un'opera d'arte. Anche quando il singolo spettatore, per difetto di gusto e di coscienza, si abbandona pigramente all'influenza esterna, la sua non è mai un'adesione *toto corde* all'atteggiamento altrui, sibbene un conformarsi meccanicamente, un lasciarsi trascinare dalla corrente, insomma uno stato di passività e non di attività. Con questo non si vuole negare la possibilità di un'assonanza di gusti, di sentimenti e di idee in un certo numero o anche nella maggioranza degli spettatori: si vuole piuttosto sottolineare l'ineluttabilità del processo di individualizzazione, attraverso una gamma di sfumature praticamente indefinibili. In una folla occasionalmente riunita per assistere ad uno spettacolo d'arte, il singolo spettatore è pur sempre solo di fronte all'autore ed all'opera d'arte come il lettore dinanzi ad un libro. Il mio applauso, il mio fischio o la mia indifferenza sono qualitativamente diversi da quelli altrui e la reciproca influenza, quando si produce, determina in ciascuno di noi reazioni distinte: pensieri, sentimenti, emozioni che assumono una colorazione squisitamente individuale sia pure nell'ambito di un'atmosfera collettiva. Da un punto di vista rigorosamente estetico, non esiste lo « spettatore medio », ma questo o quel singolo spettatore fisicamente e spiritualmente determinato; altrettanto dicasi del pubblico « medio » e di ogni altro concetto d'indole statistica. Ciò premesso, ci affrettiamo ad aggiungere che tutti i menzionati concetti « medi » sono utili nelle indagini di tipo statistico-sociologico, le cui risultanze gioveranno a chiarire e a meglio definire — sia pure negativamente — taluni concetti pertinenti all'estetica. L'indagine intorno al rapporto arte-massa, improponibile sul terreno dell'estetica, rientra, a nostro avviso, nella categoria delle ricerche statistico-sociologiche. Nello spettacolo di arte cinematografica (film d'arte presentato ad una folla indifferenziata occasionalmente riunita in una sala di proiezione) il rapporto arte-massa ci sembra basato prevalentemente sopra fuggevoli e immediate sensazioni di piacere e dispiacere, sulla cui nascita ed estinzione hanno spesso influenza determinante motivi contingenti di ordine extra-estetico. La stessa rapidità della proiezione con la successione veloce delle inqua-

drature induce nello spettatore un altrettanto rapido e confuso affollamento di *impressioni* non facilmente coordinabili e unificabili in un *giudizio* estetico. Per formulare un giudizio sufficientemente valido lo spettatore dovrebbe ripetere la visione del film almeno una volta, e tutti noi sappiamo che ciò quasi mai si verifica. Quelle da noi esposte rappresentano solo una parte delle osservazioni che si potrebbero raccogliere a proposito dello spettacolo cinematografico: ogni lettore può aggiungere di sue richiamandosi alla propria esperienza di spettatore. Ciò che a noi preme sottolineare in questa sede è la natura tipicamente psicologica ed irriflessa del rapporto che si istituisce fra spettatore e film nel corso di una proiezione. Quello che, impropriamente, suol chiamarsi « giudizio del pubblico » è, nel migliore dei casi, un semplice preambolo ad un motivato giudizio estetico alla cui formulazione concorrono le recensioni e gli studi della critica più preparata ed impegnata. Il giudizio di un solo critico che alla finezza del gusto sposi una visione del mondo sostanziata da una solida cultura, vale — sotto il profilo dell'arte — più del così detto giudizio di una folla che decreta, frequentando o disertando lo spettacolo, il successo o l'insuccesso commerciale di un film d'arte. Il mito del pubblico e quello connesso della immediatezza e bontà delle sue reazioni è quasi sempre il comodo paravento dietro il quale si nasconde l'interesse mercantile di chi poco o nulla ha da spartire con l'arte.

Indagando il rapporto arte-massa ci siamo accorti che, sul piano estetico, non è possibile parlare di una rievocazione collettiva dell'opera d'arte: qualunque sia l'indole e la portata della reciproca influenza, due o più individui non proveranno mai un'emozione identica né mai coinciderà perfettamente il grado della loro intelligenza poetica. Presentare un'opera d'arte al pubblico (dizione di poesia, concerto di musica, rappresentazione teatrale, proiezione cinematografica etc.) equivale, ai fini della rievocazione, a presentare quell'opera ai singoli componenti di quel pubblico: lo spettacolo, al limite, è sempre *spettacolo per l'uomo solo*. Il singolo può trarre un qualche giovamento dalla presenza di altri spettatori (congiunti, amici, sconosciuti) allorquando con essi procede, sotto il segno del comune amore per l'arte, ad un sincero scambio di vedute, ad una libera e pacata discussione nel corso della quale ciascuno attinga dall'altro, donando e ricevendo spunti e motivi utili alla migliore intelligenza dell'opera. In tal modo si giustificano il contradittorio pubblico e l'efficacia della critica d'arte: vantaggiosi contributi all'orientamento dell'individuo e non manuali o ricettari per la perfetta intelligenza dell'arte. In ultima istanza, il poeta e l'amatore di poesia (ché altro non è l'autentico spettatore) si ritrovano soli a colloquio e il dialogo, prolungandosi idealmente nel tempo tenderà a trasformarsi vieppiù in un monologo: personale interpretazione e rievocazione di questa o quell'opera di poesia. Ogni autentico spettatore, parlando o scrivendo, può influire su altri uomini contribuendo all'affiatamento del gusto e del costume e quindi agevolando una migliore intelligenza degli artisti e delle loro opere.

Avviandoci al termine di questo discorso, possiamo forse con minore incertezza e maggiore ottimismo riproporci il tema da cui ha preso le mosse il nostro scritto: la posizione del film d'arte in rapporto con la popolarità dello spettacolo cinematografico. Per esigenza di maggiore concretezza limi-

tiamo l'esame alla situazione italiana; tuttavia le considerazioni che faremo hanno, in linea di massima, validità generale e, pur fatto il debito conto delle condizioni locali, trascendono le frontiere dei vari paesi del mondo.

Chiunque consideri il cinema come arte e come tale lo ami non può non desiderare che il film d'arte diventi sempre più popolare, che sia richiesto e giustamente apprezzato da spettatori sempre più numerosi appartenenti alle diverse categorie sociali, ivi compresi quelli che oggi determinano il trionfo commerciale di molti sottoprodotti chiamati « popolari » quasi a sottintenderne la mediocre o nessuna validità artistica.

Noi non crediamo — pur senza trascurare le necessarie riserve — che il cinema d'arte debba restare patrimonio dei pochissimi che lo fanno e dei non molti che lo intendono. Il cinema d'arte può diventare veramente « popolare » interessando a sé le categorie sociali meno colte e di più umili condizioni economiche: gli operai, i contadini e i componenti di quella minuta borghesia che ha un rilievo assai importante nella consistenza del nostro corpus sociale. Solo in tal modo il cinema potrà assolvere una funzione educatrice nei confronti delle mase, di quelle moltitudini che oggi affollano le sale di proiezione per consumare i prodotti e i sottoprodotti della variopinta cinematografia mercantile nostrana ed estera.

Oggi, in Italia e, crediamo, anche in altri paesi di conclamata civiltà cinematografica, lo spettacolo filmico ha due tipi di pubblico: quello dei cineamatori (per lo più associati nei cineclubs) e quello comune che va al cinema per divertirsi, distrarsi, riposarsi o, comunque, per variare il ritmo della vita quotidiana. Solo al primo tipo ci sembra lecito riconoscere la qualità di « pubblico cinematografico »; il pubblico normale, il così detto grosso pubblico, non possiamo definirlo, nelle attuali condizioni, altro che « folla cinematografica », coacervo di persone che vanno al cinema così come andrebbero alla partita di calcio o alle scampagnate pasquali. Il problema consiste per l'appunto nel trasformare la folla indifferenziata in pubblico qualificato che, per essere di gusti più elevati, diventa esigente e costringe la produzione mercantile su posizioni sempre meno remunerative. Così formulato, il problema appare di assai dubbia soluzione, né d'altro canto ci nascondiamo le enormi difficoltà dell'impresa; tuttavia, individuato l'obbiettivo, occorre approntare i mezzi per tentarne, quanto meno, l'avvicinamento. In vista della scadenza della legge sulla cinematografia attualmente in vigore la stampa specializzata si va occupando e preoccupando con sempre maggiore frequenza dello strumento giuridico che dovrà sostituirla e non mancano suggerimenti e proposte concrete. Segnaliamo, in particolare, due editoriali apparsi recentemente: « Cinema e Università » (Cinema nuovo n. 25) e « Premiare gli esercenti » (Rassegna del film, n. 19). A chiunque si occupa attivamente della complessa e delicata materia ci sembra non inutile ricordare che una legge generale sulla cinematografia, per essere efficiente, deve operare accortamente in due distinte direzioni: verso l'apparato produttivo e distributivo e verso l'immenso pubblico degli spettatori. Se è vero, e non crediamo ci siano dubbi in proposito, che la qualità del pubblico condiziona la qualità dei film (il caso inverso, purtroppo, non costituisce regola) il legislatore, operando verso il pubblico, deve porsi come obbiettivo la

necessità di promuovere un'assidua educazione estetica dell'individuo (il futuro spettatore) e approntare a tal fine tutti i mezzi più idonei. L'educazione cinematografica del futuro spettatore deve cominciare, a nostro avviso, fin dai banchi della scuola media e proseguire, attraverso regolari corsi d'insegnamento, fino alle Università. Continuare ad escludere l'arte del film dall'insegnamento scolastico non ci sembra un atteggiamento illuminato né, peraltro, conforme alla realtà del tempo presente: l'immensa popolarità dello spettacolo cinematografico, la sua incontestabile potenza come mezzo di informazione e formazione, dovrebbero aprire gli occhi a coloro che sono preposti all'educazione ed istruzione del cittadino. Assai opportunamente la « Rivista del cinema italiano » ha dedicato un intero fascicolo doppio (n. 10-11) ai rapporti fra il cinema e la scuola avvertendo che « nella scuola e attraverso la scuola si forma anche il pubblico cinematografico di domani, quel pubblico che, facendosi esigente, potrà richiedere e determinare un innalzamento del livello di tutto il cinema ».

E' pur vero che la situazione storica attuale del nostro paese non consente facili ottimismi: sia la struttura economico-sociale (con le relative paurose sperequazioni spirituali e materiali) che l'organizzazione prettamente mercantile della produzione cinematografica oppongono durissimi ostacoli a quella che abbiamo chiamato educazione estetica del futuro spettatore. Comunque, la strada maestra è quella che porta ad innalzare il gusto e la intelligenza poetica dell'uomo della strada alla dignità del cinema come arte, non già l'altra che questo vuole abbassare al malgusto imperante con la comoda e lucrosa menzogna del cinema pseudo-popolare.

Chiudiamo questa nota, alla quale auguriamo il seguito di un ampio dibattito sul tema proposto, sottolineando, anche a costo di ripeterci, la necessità di affrontare il problema dell'educazione estetica popolare, sul piano della concretezza, cioè dei risultati effettivamente sperabili e conseguibili nel futuro prossimo. Posto che il gusto e l'intelligenza dell'arte sono requisiti dell'individuo in quanto persona fisca e spirituale, promuovere l'educazione estetica delle masse significa, in concreto, promuovere l'educazione estetica dell'uomo singolo. Nel caso del cinema significa porre in atto i mezzi più idonei per agevolare la trasformazione del passivo frequentatore di sale cinematografiche in autentico spettatore: i primi favorevoli risultati ottenuti in questa direzione non mancheranno di riflettersi convenientemente sull'intero apparato produttivo e distributivo del cinema italiano promuovendone una durevole ripresa sul piano della qualità.

Carlo Sannita

NOTE

A pezzi e bocconi

Un povero poeta che morì giovane e non ha lasciato traccia dietro di sé immaginò in una sua lirica che a Cristoforo Colombo, quando si accinse alla temeraria impresa della sua avventura oceanica, venne incontro a mezza strada emergendo dagli abissi marini l'America tutta intera, offrendosi a lui per essere scoperta.

Tale fantasia può ritornare alla mente ogni volta che si pensi a meravigliose invenzioni (ritrovamenti, nel senso etimologico della parola). Il cinema, per esempio, è una necessità della nostra vita quotidiana, è divenuto tale perché doveva essere così. Si è parlato tanto dei precursori di questa semplice applicazione tecnica destinata ad essere una formidabile potenza suggestiva, per fino un'arte, fortunata, e, come tutte le cose fortunate, destinata a corrompersi a debilitarsi a sciuparsi, innestarsi in strani disgustosi connubi. Non so se si è mai pensato, tra i misteriosi precursori, a Leon Battista Alberti.

In una piccola cassa attraverso uno stretto pertugio egli riuscì a fare miracoli di pitture (montagne altissime, vaste province, golfi, mari, lontane regioni nello sfondo). Questi fenomeni ottici ingegnosissimi erano ottenuti con combinazioni di specchi. E' stato, com'è noto, voluto trovare in tale invenzione albertiana un anticipo della scoperta della camera oscura attribuita, oltre che a Leonardo, più comunemente a Gian Battista della Porta. Ma non questo intendo mettere in rilievo bensì ricordare l'effetto che tali cassette provocarono in alcuni spettatori che è riferito dall'anonimo biografo di Leon Battista, nel quale è forse da vedere l'Alberti stesso: preziosa testimonianza, dunque. Si dice che « certi magnati greci pratici del mare » vennero a vedere quel finto mondo attraverso il piccolo foro e fu domandato cosa sembrasse loro. Risposero: « scorgiamo una flotta in alto mare: prima di mezzodì approderà, se non glielo impediranno il turbine e la violenta tempesta che s'avanza da levante. Intanto il mare ingrossa e dà segni minacciosi col riflettere troppo vivamente i raggi del sole ».

Come si può spiegare tale affermazione di questi personaggi? Le combinazioni di pitture e di specchi erano forse tali da dare tutta questa successione di movimenti come in uno schermo contemporaneo vero e proprio? E' assurdo il crederlo. Ma alcune lievi variazioni di spostamento nelle pitture descriventi una flotta devono avere fatto una tale suggestione su costoro, creato una commozione estetica tale nella loro anima di sperimentati navigatori, che essi hanno continuato per loro conto, con la fantasia, la successione di immagini vissute così alla meglio in quella rudimentale apparizione. Hanno veduto allora la flotta muoversi, il vento a poco a poco soffiare da levante e le onde increspate nel mare della pittura albertiana (Leon Batista quel poco che fece in pittura lo fece per preparazione alla sua opera di teorico e per accrescimento umanistico sperimentale della propria cultura inventiva) diventare via via più grosse, e dar segni, con la riflessione troppo viva del sole, di prossima tempesta.

Dunque a loro mancava qualche cosa in quello che vedevano; avevano bisogno di un linguaggio visivo, nuovo, più distinto in tempi e successioni, un linguaggio in movimento, più denso di particolari tale da avvicinarsi a una immaginaria realtà operante. Linguaggio che essi hanno creato, compiendo, integrando, quell'inizio di tale linguaggio che vedevano realizzato attraverso l'ingegnoso foro.

Un'indicazione, un bisogno di adoprare un altro sistema di espressione invece della narrazione e della poesia, e dove si ricorre, per una piena significazione, a diciture che sembrano servire a immagini moventi, si trovano nella Tentation de Saint Antoine *del Flaubert. Essa, in gran parte, non è una costruzione letteraria compiuta o realizzata ma un'esposizione di « soggetto » grezzo, di materiale che solo un'altra espressione avrebbe potuto realizzare: magari una pittura che si muovesse, anzi, una serie infinita di pitture e di segni. Bastano pochi esempi. Sant'Antonio si crede a un certo momento ad Alessandria, la città è vista nel suo panorama e nei suoi particolari. « Venditori ambulanti facchini, asinai corrono e si urtano. Qua e là un sacerdote di Osiride con una pelle di pantera sulle spalle, un soldato romano dal casco di bronzo, molti negri. Sulla soglia delle botteghe, donne si fermano, artigiani, e lo stridore dei carri fa volare gli uccelli che mangiano in terra detriti di cibo e resti di pesci ». Se si considera bene questo pezzo non è che una didascalia; e una didascalia che tradisce l'aspirazione di fare immaginare al lettore anche suoni, stridori di carri, fruscii di ali svolazzanti, nonché rapidi movimenti di figure.*

Tutta la Tentation *è così. Quando le visioni dell'asceta arrivano al loro parossismo tutto si vela e si annebbia per poi ritornare alla piena luce, si hanno vere e proprie dissolvenze, allontanamenti, approssimazioni, primi piani. La parola è via via sempre più insufficiente, e come narrazione scritta*

l'opera langue, si fa uniforme, si raggela in un vano sforzo di adeguarsi al continuo moto, al sempre più insistente accompagnamento di suoni e di musiche e la pagina scritta risulta in questo caso insufficiente.

Quando la regina di Saba, in fantasmagorico abito magico, si avvicina ad Antonio per sedurlo, sgrana per lui dai suoi forzieri, dai suoi ombrelli cose meravigliose ed eccitanti che si diffondono a razzi entro il cerchio della scena, ma si rimane freddi alla descrizione: vorremmo vedere.

La stessa disposizione esteriore dell'opera mostra l'immaturità la provvisorietà, l'abbozzo, diremmo, creato per un'altra esecuzione. Tutte le più rare e mostruose apparizioni, le decomposizioni più orribili e strane, le ricomposizioni più mirabili e splendenti vengono solo accennate, indicate *per qualcuno che poi le realizzi; non sono un'espressione compiuta: piante bestie, femmine, Dei, astri, diavoli, sfingi, chimere, cinocefali, pigmei si moltiplicano all'infinito. Gli Astomi appaiono come bolle d'aria che traversano il sole. Tutta l'umanità è ricomposta nel modo più grottesco le piante diventano pietre. I ciottoli rassomigliano a cervelli, le stallattiti a mammelle di donne, i minerali palpitano.*

E che l'aspirazione di Flaubert in questo abbozzo fantastico sia stata una vera aspirazione verso una espressione nuova quale egli non sapeva concretare, si conferma nelle ultime parole dell'Asceta avanti che le visioni spariscano, avanti che, riassorbito in Gesù, egli all'apparire del giorno si faccia il segno della croce e si rimetta a pregare. Dice infatti, delirando, alla vista di tutte quelle successioni infinite che sono apparse sullo schermo della sua fantasia eccitata: « O felicità, o felicità! Ho visto nascere la vita. Ho visto il movimento cominciare ».

La sala cinematografica col suo affollamento, col suo buio, col suo fortuito e improvviso contatto di persone sconosciute l'una accanto all'altra, ha preso il posto, per l'inizio e lo sviluppo di relazioni erotiche fra uomini e donne, di ciò che erano nel medioevo, se è vero ciò che ci hanno cantato i poeti, le chiese e le funzioni religiose. Da un incontro simile nacque la più grande poesia d'amore di tutti i tempi, il Canzoniere *petrarchesco. E dalla sala al buio, come genesi di uno sviluppo romanzesco si è impadronita la letteratura narrativa contemporanea. E,* si licet *portare qualche esempio dopo aver citato un immortale poeta sempre giovane, aprendo a caso qualche romanzo, come per esempio « Affairs of the heart » di Malcom Muggeridge redattore capo del « Daily Telegraph », tradotto recentemente in edizione Garzanti, troviamo due, un uomo e una donna, che durante un certo momento della vicenda, per ingannare il tempo, vanno al cinematografo. Uno dei due, l'uomo, racconta: « ci sedemmo fianco a fianco, nelle poltroncine felpate: due ombre fra le altre, le mani intrecciate. Io mi sentivo obbligato a questo piccolo rito e lo compivo a dovere anche se un po' meccanica-*

mente, come ci si toglie il cappello al passaggio di un funerale o come si intingono le dita nell'acqua santa entrando in chiesa. La sua mano era nella mia, vigile, senza abbandono, pronta lo sentivo a passare all'azione se fosse stato necessario; come ben sapeva per esperienza questo poteva accadere. Abbandonati sul velluto fissavamo lo schermo insieme agli altri; fasci di luce bianca vi riflettevano violenza, passione e delizia come i raggi di sole durante i dolci acquazzoni di primavera creano l'arcobaleno nel cielo. La vita danzava davanti a noi sullo schermo in esagerati singhiozzi, tempeste e amplessi, un sogno che avremmo potuto sognare insieme. Non c'è da meravigliarsi che la gente si adatti ad aspettare, anche al vento, alla pioggia, al freddo per entrare come anime perdute fuori dalle porte del Paradiso, perché qualunque cosa perisca e rovini qui ci sono poltrone di velluto, una dolce luce diffusa e divertimento. Perché qui termina l'arcobaleno, qui i desideri possono essere raggiunti senza sforzo e i timori superati; qui i cattivi non possono più nuocere, gli stanchi riposano, come nell'urna greca di Keats, nessun amplesso finisce, nessuna ricchezza viene esaurita né la gioventù mai perduta e nell'amore e nell'odio, negli intenti delittuosi o sessuali c'è la stessa risplendente estasi, la simmetria non spaventa e gli usignoli cantano nel bosco di notte. Con un sospiro abbandonammo il sogno, sciogliemmo le nostre mani e uscimmo fuori nel mondo pieno di insidie ».

E c'è forse bisogno di ricordare quel romanzo russo di Nabokov-Sirine « Camera oscura » che fu tradotto alcuni anni fa nell'edizioni Bernard Grasset? dove quel disgraziato Bruno Kretchmar, un buon padre di famiglia, un uomo posato di vita tranquilla e modesta, trovò una sera il principio di un suo fatale destino, per essere entrato in una piccola sala di un cinema di terza visione. Una mano lo guidò nell'oscurità presso un sedile; egli vide il viso illuminato di profilo di quella che dirigeva verso di lui la luce di una lampadina, (era un viso adorabile d'una bellezza che faceva male; poteva avere da 15 *a* 16 *anni) e da quel momento cominciò per lui tutta un'altra vita fino alle più vergognose e umilianti sottomissioni per codesta ragazza che, sebbene ancora quasi giovinetta, aveva nel suo passato provate le più perverse esperienze.*

Ettore Allodoli

Due soldi di amore e fantasia

« ...Non si vuol dire con ciò che il realismo come tendenza debba essere assolto da ogni peccato ed essere coperto, di fronte all'avversario, dalla omertà di una critica di parte. Come ogni movimento veramente rivoluzionato non si indebolisce, ma si rafforza, con l'autocritica, così una tendenza

letteraria sana ha tutto da guadagnare da una critica spregiudicata, ed una giusta critica di parte non sarà mai una critica indulgente. Ma occorre pure che la critica dei limiti, delle insufficienze o degli errori della nuova tendenza sia ben differenziata dalla polemica contro l'avversario, e che non si parta dal principio che tutte le deviazioni da un determinato modello estetico — il metodo del realismo classico — siano da porre sullo steso piano...». Prendiamo lo spunto da un recente articolo di Valentino Gerratana (1) *sui problemi del realismo e le tendenze della critica contemporanea, per svolgere un nostro discorso sull'importanza e i limiti di due recenti successi del cinema italiano. Abbiamo riportato un lungo brano di quell'articolo perché esso può meglio di ogni nostra parola chiarire fin dall'inizio una promessa fondamentale. In quanto a* Due soldi di speranza *di Castellani e* Pane, amore e fantasia *di Comencini rientrano in una interpretazione realistica del costume italiano, si pongono cioè di fronte ad una ricostruzione semplice, spontanea, onesta di certi aspetti della vita del meridione, ci rallegriamo che la media produzione italiana abbia incontrato temi e linguaggio di così fresca verità. Non intendiamo, cioè, polemizzare con questo filone diciamo così «ottimista» del neorealismo italiano, negandogli una funzione positiva nella storia del nostro cinema del dopoguerra. Siamo i primi ad affermare la validità di una produzione media, quando per tale non si intendano prodotti deteriori, ma i risultati di una collaborazione artigianale che concili ingegno e mestiere. Anzi, diciamo addirittura che, come è vero che la dinamica del cinema italiano dipende dall'impulso rinnovatore e, in un certo senso, «dirigente» dei registi più seriamente impegnati nello sforzo di un'interpretazione storicistica della realtà, altrettanto è vero che il sostegno non soltanto economico, ma anche morale, la connessione culturale, il sottofondo di preparazione ed evoluzione tecnica degli elementi espressivi sono forniti dalla media produzione di modesta, ma attenta ricerca ambientale, cui sopra accennavamo. Essa funge da esperienza letteraria, registra degli spunti (anche se non li sa svolgere a fondo), coglie degli aspetti particolari di problemi generali, abbozza dei personaggi, tenta di dipingere uno sfondo. Che oggi questi prodotti medi aumentino, ad opera di registi finora poco impegnati (come Comencini), e vengano a sostituire con sempre maggior successo non solo di pubblico ma anche di critica, la sottospecie dei films erotico-farseschi o d'appendice degli ultimi anni, è segno di un orientamento positivo.*

Ma è un'altra la conclusione cui vogliamo arrivare: è indispensabile che la critica, nell'istante stesso in cui apprezza le qualità di questa media produzione, ne indichi i limiti, i pericoli, le ambizioni (quando ci sono). Crediamo che, dopo il successo inaspettato del recente Pane, amore e fantasia *avremo presto un'inflazione di sottoprodotti inscenati in un paesetto più o*

(1) *Luckacs e i problemi del realismo* in «Società», n. 4, dic. 1953, p. 555.

meno originale del sud, accentrati in un tipo estroso di ragazza selvaggia, con un contorno di gustosi innamorati e di ameni pettegolezzi. Sarà inevitabile, e tanto più grave, qualora la critica non avrà previsto il pericolo e preavvertito registi, produttori e pubblico dei rischi impliciti in una produzione in serie di tal genere. Questo nostro scetticismo deriva dall'aver riconosciuto già in Pane, amore e fantasia un sottoprodotto di Due soldi di speranza, in rapporto al quale la critica si è lasciata andare ad espressioni di entusiasmo non sempre attentamente vagliate. La maggior parte di quel pubblico e di quella stampa che avevano conservato fino ad allora un atteggiamento di aristocratico disprezzo verso il cinema « dei panni sporchi » e degli « sciuscià » gridarono finalmente al realismo sano, fiducioso, apolitico, contro l'altro, quello polemico, pessimista, quello di « sinistra ». Era la solita distinzione fra arte pura, di fantasia, e arte asservita alla propaganda, retorica, inquinata. In questo generale risveglio di simpatia per il neorealismo, che conservava ancora per molti un significato dubbio, andarono confusi anche i pregi obbiettivi del film di Castellani. Fu Aristarco, tra gli altri, a mettere chiaramente in evidenza la natura comico-edonistica, in un certo senso «favolosa », del film, se pure nel suo genere lo si poteva considerare un'opera di rara freschezza e scioltezza narrativa. La critica più seria assunse, appunto, un atteggiamento guardingo perché annusò lo sfruttamento tendenzioso che di quell'opera si stava facendo: ma ebbe una debole influenza sull'orientamento generale, cosicché Due soldi di speranza è entrato nell'opinione comune come un punto di riferimento obbligato del migliore neorealismo.

Noi ci permettimo ancora di insistere sulla natura di divertimento del film, sulla sua struttura di schermaglia amorosa. Il tema consiste nel contrasto comico di due caratteri tipici dei puntigli amorosi: la ragazza aggressiva, selvatica e tenace, senza scrupoli, istintiva e adorabile; il giovane paziente, cauto, virile nel fondo ma arrendevole nella forma. Tutti gli altri temi (ambiente, pregiudizi locali, povertà, comprese la disoccupazione del ragazzo e la miseria dei lavori a cui è successivamente costretto) sono asserviti a quello amoroso centrale e finiscono per scomparire col loro peso obiettivo. Il film, insomma, si regge sulla rapidità e snellezza del ritmo, che si divora eventuali manchevolezze, lacune, superficialità. Come un dialogo goldoniano, è tutto teso nello spazio calcolato e incalzante della botta e risposta, del contrasto immediato ed evidente di caratteri opposti: un caso tipico di film che si regge tutto sulla perfezione del montaggio. Tant'è vero che quando giungiamo all'ultima scena, quella della rivolta dei due giovani all'esosa famiglia di lei, l'improvviso svoltare della vicenda dalla schermaglia amorosa ad un motivo sociale così importante e polemico, ci coglie di sorpresa e ci sentiamo impreparati. In fondo, fino a quel momento, il triste peregrinare del protagonista da un lavoro modesto ad un'altro più umiliante ci è stato presentato in funzione delle reazioni della ragazza più che in rapporto ad un dramma so-

ciale. Il motivo c'era, ma nello sfondo, materia grezza non sfruttata se non ad effetti di contrasto psicologico. Lo spirito che serpeggia fra gli episodi diversi è avventuroso, alimentato dagli imprevisti su un tema fisso: il risultato è, perciò, uno snodarsi orizzontale di invenzioni sullo sfondo di un ambiente che fornisce il colore locale, la giustificazione di costume, ma in funzione compositiva non storica.

Pane, amore e fantasia *è un film nettamente inferiore; ci è piaciuto soprattutto perché segna un progresso per la maggior parte dei suoi artefici, da Comencini alla Lollobrigida. Ma, là dove ha ricalcato i motivi di* « Due soldi di speranza » *li ha banalizzati, riducendo la funzione compositiva dello sfondo a facile bozzetto dialettale. Ha voluto ricavare effetti di comicità anche dal folklore, ma è caduto nella farsa: vedasi la scena del miracolo di S. Antonio. L'ambiente, che nel film di Castellani era osservato in superficie ma fedelmente, qui è dilettantescamente animato da una serie di tipi racimolati da tutte le parti d'Italia, la cui comicità si esaurisce nella parlata dialettale. Quando il paese avanza in primo piano accanto ai protagonisti, non è più quadro di costume, premessa o cornice alla vicenda centrale, ma farsa pittoresca e provinciale. Ciononostante, ravvisiamo nei limiti di* Due soldi di speranza *i precedenti di questa evasività paesaggistica (senza volergli attribuire una responsabilità). Comencini non ha saputo eliminare trucchi spettacolari e raggiungere la genuinità del racconto di Castellani, forse per un inferiore affinamento culturale, una imperfetta padronanza del suo contenuto. Ma i punti di partenza erano vicini: inventare la schermaglia amorosa di due (o tre) personaggi, contrapporne i caratteri (vanitoso e galante il maresciallo; irrequieta e indomabile la bersagliera; tonto e imbarazzato il carabiniere veneto di cui la ragazza si innamora), giocare sugli imprevisti snodando una vicenda orizzontale. Puntare sul ritmo del montaggio, sostituire con la rapidità della successione la levità degli episodi, con la freschezza delle osservazioni l'incompletezza dell'analisi. Due soldi di amore e fantasia: accettiamo la visione ottimistica, qua e là idillica della realtà (esiste anche questo aspetto), ma guardiamoci dalle supervalutazioni. Si tratta di due films ispirati, di cui l'uno ha raggiunto la coerenza di uno stile, l'altro ha conservato una simpatica comunicativa ad un eterogeneo accostamento di motivi rusticani: ma il realismo, quello che intende penetrare nella struttura storica di una società e portarne alla luce le contraddizioni e i presentimenti sulla linea dell'evoluzione di una civiltà, questo realismo è un'altra cosa.*

Giorgio Pullini

Da Pulcinella a Calvero

La genesi dello spettacolo cinematografico, va ricercata nell'incontro avvenuto alla fine del secolo scorso, tra la meccanizzazione della vita quotidiana (l'egemonia gradatamente conquistata dall'applicazione industriale della scoperta scientifica con le forme popolari di spettacolo elaborate in occidente.

Appartengono ad esse indubbiamente anche il melodramma e la rappresentazione in prosa: ma sono elaborate sostanzialmente da coscienze « direttrici », che hanno cioè un compito sociale di direzione, per quanto si rifacciano a motivi spesso tratti dalla vita popolare, o dai rapporti con essi, per quanto giungano a vasti strati, e, soprattutto nel melodramma, divengano patrimonio comune di generazioni. In seguito all'invenzione del film, vedremo questi due generi riserbarsi prevalentemente a pubblici particolari. La loro stessa complessità, di spettacolo (nel melodramma), di esposizione letteraria (nella drammatica) costituisce un ostacolo determinante per la loro diffusione, e la limita a centri abitati di notevole popolazione, a pubblici che vi siano preparati. Il film farà ricorso anche a queste due forme, ma marginalmente. Le esigenze della sua diffusione lo inducono ad acquistare forme e contenuti da quei generi di spettacolo che sono popolari nella diffusione e nell'elaborazione, perché essi danno maggiore garanzia di successo, quindi rispondono ad una ragione di consumo industriale (che è determinante anche nel caso di un'industria che si faccia, direttamente, potere statale, e come tale debba volere, accanto al successo, un risultato di convinzione politica).

Diversissime, innumerevoli, sono le influenze che hanno determinato la evoluzione nel film. La maggior parte dall'esterno, alcune dall'interno, nel senso di una ricerca di linguaggio autonomo. La sua esigenza di popolarità è stata del resto risolutamente avversa ad una sua autonomia di espressione, quindi ad un'autosufficienza spettacolare della sua narrazione (come invece potè avere, se vogliamo a questo confinarla, l'ottava dell'Ariosto). In realtà la sua storia è data dal continuo assorbimento, e nel miglior dei casi, da una felice assimilazione di quei rapporti già instauratisi tra l'individuo e la collettività, attraverso l'arte dello spettacolo, e la necessità dell'informazione di cronaca e culturale: rapporti che sono a fondamento della civiltà occidentale, e della sua organizzazione produttiva (equilibrio tra lavoro e tempo libero).

Il film è così, via via, e gradatamente, giornale e romanzo d'appendice, fatto di cronaca e resoconto di viaggio, numero di circo e numero di « music-hall », esibizione da dancing ed esibizione da ciarlatano, tradizione popolare e finzione psicologica, « recitazione » che la vita quotidiana costringe ad assumere. Sussisteva comunque la necessità di offrire questa materia che il film si sentiva in grado di esprimere, con una forma conseguente, con un linguaggio unitario che fosse al tempo stesso largamente accessibile, e funzionalmente

espressivo. Linguaggio che andava sottilmente elaborato non solo nel gioco dei piani fotografici e dei movimenti di macchina, ma anche nella presentazione compiuta del materiale plastico — la recitazione e l'attore, l'ambiente e le sue metamorfosi — con il ritmo da imporsi al montaggio, e cioè in una drammaturgia filmica (com'è noto la drammaturgia ha le sue regole precise: progressione, conflitto, catarsi; a cui ben difficile sottrarsi; e così ha la sua drammaturgia il numero di circo e di varietà: « L'incrociatore Potiemkin » ha nel suo montaggio, il ritmo di un numero di clown).

Una piattaforma di potenze era necessaria: e se nell'inquadratura si potrà trasferire tutta l'esperienza occidentale dell'affresco e dell'illustrazione popolare; nel materiale plastico, nella drammaturgia vista come montaggio, è l'esperienza formale della commedia dell'arte, come si era venuta nel secolo XIX *trasmettendo al circo e al « music-hall » a predominare largamente (soprattutto attraverso gli attori che — non lo dimentichiamo — furono forse il fattore decisivo, tra il '10 e il '20, per determinare l'affermazione dello spettacolo cinematografico quale spettacolo popolare per eccellenza). L'eredità da quegli spettacoli popolari per eccellenza che furono prima la commedia dell'arte, poi il circo e il* music-hall, *è diretta. La trasformazione, chiaramente dimostrabile, permane durante tutto il corso dell'evoluzione, fino a « Limelight », in modo palmare.*

La commedia dell'arte è un fenomeno teatrale complesso, e assai meno unitario di quanto si supponga: è un'epoca. Si può assai meglio specificare la sua portata più diretta e più penetrante, nella sorte e gli umori di una popolazione, ricorrendo all'esempio compiuto e ancora oggi vivissimo di Pulcinella.

Dobbiamo la possibilità di questa considerazione, all'ampio e ricco studio che Anton Giulio Bragaglia ha dedicato a questa maschera. Dalla congerie di dati, citazioni, esemplificazioni — che guadagnerebbe ad esser meglio ordinata, ma che è pur sempre una miniera preziosa e meravigliosa — ricaviamo due affermazioni sostanziali: anzitutto, che Pulcinella non è un tipo fisso e destinato a ripetersi con le sole variazioni dell'interprete, ma che è la raffigurazione stessa, complessa e variatissima del popolano napoletano, nella sua storia e nel suo destino. Di conseguenza, che l'elaborazione della sua arte non è creazione individuale, legata a particolari nomi e particolari forme. C'è un lavoro anonimo e collettivo di attori, diciamo pure « istrioni », che ereditano caratteri, sentimenti, facoltà per poi tramandarli. E questi istrioni nascono dagli strati popolari, in funzione diretta della loro vita. La circolazione è così naturale a Napoli, che la riforma goldoniana (o chiamiamolo meglio, l'avvenimento) ha un effetto positivo, in quanto suscita Petito, e si trasforma poi agevolmente in music-hall, *spezzando i motivi della commedia dell'arte in un ordine più elastico e libero, in un linguaggio più corrosivo e realistico, con Viviani e Petrolini, che anch'essi si mettono la maschera*

di Pulcinella come se la pongono Eduardo De Filippo e Totò, come la si può leggere nel tipico gioco pulcinellesco di Calvero, sulla scena e nella vita.

Pulcinella, dunque, fra le maschere, adempie in misura maggiore al suo compito di spettacolo. Il film muove i suoi passi in questa direzione, quando cerca e trova il filo diretto per giungere al suo vastissimo e variopinto pubblico. Pulcinella, appunto perché la più caratteristica, fu la più diffusa, la universale fra le maschere, e si acclimata con straordinaria naturalezza, sa trasformarsi senza perdersi, travestirsi senza modificarsi. Il film punta anch'esso su un'espressione caratteristica e singolare: ed essa diviene la più comprensibile, la più amabile. Ha trovato la sua fortuna maggiore in Chaplin.

Sono le varie direzioni in cui il film si muove fin dagli esordii. Anche Pulcinella, è vero, sapeva assimilare e parodiare l'attualità. Ma il suo contenuto è sostanzialmente statico, di riflesso. Registra le mutazioni solo quando hanno depositato i loro sedimenti all'interno di una fisionomia psicologica. Ma il film non può attendere, non può legarsi soltanto al penetrare dei sommovimenti nell'interno delle tradizioni psicologiche, nelle eredità e nei colori di riflesso a un'epoca, dalla moda al folklore. Il film è anche gettato, e talora, molto spesso, malamente, nelle battaglie polemiche, nei temi di lotta, nella cronaca diretta. Sostituisce quasi i prodotti dell'invenzione della stampa, offre ricostruendole, le situazioni, senza volerle trasfigurare. Riferisce, più o meno parzialmente, più o meno romanzando. Fin dai primi passi, fin da Lumière e Meliès, il film si è trovato dinanzi a questa duplice possibilità, a raccogliere contemporaneamente la letteratura popolare e lo spettacolo popolare, per assolvere alle esigenze poste dal tempo libero dell'individuo in una società come l'attuale. Lo affiancano ora la radio e la televisione. Ma esso ha il potere immediato, conferitogli appunto in questa fase « fotografica » e messo a punto dalle esperienze di tipo Pulcinella, di far credere, e con il minimo di convenzioni possibile, a ciò che espone come reale nel tempo stesso in cui vi si assiste. Ha il dono espressivo di presentarsi come a sorprendere la realtà, quella realtà precisamente a cui ci si interessa in modo appassionato, a cui è legato il nostro esistere. La convenzione sembra davvero dileguarsi, per un nuovo genere di convenzioni, e questo, unito al potere ineguagliabile della esibizione « pulcinellesca », ha portato il film in poco più di mezzo secolo, ad accompagnare ogni sera il sonno, il tuffo nell'incoscio, di centinaia di milioni di uomini.

La sete di vita che il film tenta di placare, offrendo ancora ripresa diretta di vita, ed esibizione dell'uomo senza più diaframmi, porta a sviluppi persino parossistici di queste due direzioni. Il Calvero di Chaplin porge in certo senso una conclusione, in quanto l'esibirsi giunge ad identificarsi con il destino stesso dell'esistenza, con l'avvenimento che si riproduce e si sviluppa.

L'esperienza di Chaplin sembra essersi posta un termine con « Lime-

light ». Vedremo certamente altri suoi film, e ci auguriamo molti. Qui abbiamo avuto comunque il senso di una parabola che si chiude.

La forma ne è più che tradizionale, i motivi consueti allo spettacolo teatrale inglese di mezzo secolo fa, così come ebbe a passare nella commozione di Griffith. La figura di Calvero si esprime nell'arte e nella vita con gli atteggiamenti tipici della maschera, sembra ripercorrere la storia privata e pubblica del primo Pulcinella, Silvio Fiorillo. E vi si intrecciano temi autobiografici di Chaplin stesso, che non esita a confessarsi, e a concludere.

Le esperienze sono state molteplici e in tutti i sensi: si sono rivolte alla società ed ai rapporti che l'individuo è costretto ad intrattenere con essa, alle profonde ferite che ne riceve, nella ricerca di un accordo che non raggiunge mai. Si è ripiegato infine sul proprio dramma intimo: sull'amore e la rappresentazione che formano i poli dell'esistenza, per un impulso che non può mai venir portato alla pace, se non quando gli occhi si chiudono definitivamente. Il senso della stessa vita porta incessantemente ad una Terry che non si può possedere, ad una esibizione che non si può terminare. Entrambi sono legate ad un dolore ininterrotto.

L'esempio di Chaplin è fondamentale per la nostra civiltà moderna. Non appaiono mai in esso i limiti connessi ad una qualsiasi particolare forma artistica. Il suo linguaggio è cinematografico, ma avrebbe potuto trasferirsi od esprimersi in qualsiasi altro linguaggio spettacolare. E difatti del mezzo cinematografico egli sostanzialmente si serve non per farsi guidare nella sua ricerca, come uno strumento di scavo, ma perché agevole mezzo di diffusione e di ricerca, puramente legato ad un atto drammatico (cioè tragico o comico).

In questa sua ricerca non mancano le ingenuità, e in « Limelight » anche le pretese. Ma non contano: perché la sua volontà d'artista e di rappresentazione è dominata da un'autentica schiettezza, sempre, da un intimo rigorismo morale (ebraico nella sua natura) circa l'opera da compiere. Non solo è una schiettezza di propositi: questa la si può trovare anche nel dilettante. E' la capacità estetica di essere effettivamente sincero con se stesso, di potersi descrivere senza finzioni. E' una maschera che rivela il volto interiore.

Per giustificarsi, per rendersi legittimi, si è sempre costretti ad accettare una finzione, tale che apparentemente dia un senso, anche negativo, alla comunità della quale veniamo a far parte. Sono talvolta anche menzogne generose, moralmente comprensibili. Ma sono tali, e legate a superstizioni magari di nuovo tipo, ai tic dell'epoca, a debolezze fin troppo naturali.

Per Chaplin la vita è nuda; e con Calvero, esaurito ogni giro d'orizzonte, si riduce a questo inesauribile colloquio tra l'io e il tu, che molto spesso non sappiamo più riprendere, avviare, portare al suo fine. Ed è di qui che bisogna ricominciare. E' qui la solitudine estrema, e nuovamente, il ridestarsi.

Diciamo pure che in questi anni, addirittura in questi mesi, è solo la

parola e lo sguardo di Chaplin, che giungono, ancora una volta, diritti al cuore di ognuno, in ogni situazione, e gli significano uno specchio senza macchie. C'è una tragica insufficienza alla base di tutto ciò che si offre all'uomo oggi. Cresce un vuoto pauroso che non si sa come riempire, e che si sa far tacere solo con una nuova paura. Su questa deriva, vediamo Chaplin riproporre un linguaggio d'amore, la commozione del sacrificio, che sono uniti indissolubilmente a quell'affacciarsi sul panorama della vita, che è dato dalla propria attività quotidiana e che in « Limelight » è simboleggiato così chiaramente nei rapporti tra l'artista e il suo pubblico.

Chaplin ha visto nel destino dell'attore una proiezione tra le più rivelatrici del destino umano. E questo senso del possesso o dell'essere possenti che nasce dinanzi al pubblico, che si dibatte col « tu », che forma il substrato autentico di ogni rapporto religioso (la divinità dell'oggetto amato) ha in lui quella rottura che dà sbocco al sentimento, e lo spasimo finale della vita, che è la morte. Sono gli stessi sketch sconclusionati e idilliaci del Pulcinella di un tempo: è Pulcinella che si sporge su questo nuovo mare, e lo interroga. E certamente, si è giunti là dove occorre poter imboccare un sentiero, aperto questa volta su quanto ci offre la natura naturans, *effettuando il suo moto, liberando la sua energia.*

In base a queste considerazioni (che abbiamo riferito particolarmente a Chaplin, in quanto la costante più chiara e identificabile dell'arte cinematografica) la monografia di Anton Giulio Bragaglia (« Pulcinella », Casini editore, 1953) *potrà venir utile anche agli studiosi dell'arte cinematografica, in quanto riunisce documenti inediti e illuminati su quelle che possono venir considerate le fonti, le origini, dello spettacolo cinematografico. Ogni frutto della nostra civiltà si matura grazie al inavvertite elaborazioni secolari. Per comprendere la natura del frutto, occorre rifarsi al seme di cui è il naturale punto d'arrivo. Per comprendere la natura e le facoltà dell'arte cinematografica, occorre avere una chiara percezione delle lunghe elaborazioni di spettacolo popolare, da cui essa ha avuto* l'humus.

Non che l'opera di Bragaglia possa esaurire il complesso argomento. Perfino sul solo tema che essa si propone, non riesce a giungere a conclusioni definitive. Ne porge la materia studiata e percorsa con grande amore, esposta con grande cura e talora con divertenti spunti (ma non con un ordine e una precisione ineccepibili). C'è il gusto del teatro e del suo humor, *una simpatia autentica e sincera verso l'arte popolare, una freschezza e una libertà di atteggiamenti verso l'oggetto della sua ricerca, che fanno spesso dimenticare la candida assenza di metodo critico, la pretesa di voler isolare un fenomeno dal mondo che gli è circostante, di volerne ignorare i presupposti storici e sociali, come le conseguenze, in nome dell'ispirazione e improvvisazione artistica (che deve apparire innocua, per essere al fondo sarcastica). Bragaglia parteggia dichiaratamente per Pulcinella, in quanto lo pensa simbolo della li-*

bertà di esimersi da ogni responsabilità e da ogni dovere, in nome di una sardonica negazione, di un malizioso cinismo.

Forse le cose non stanno proprio così, e Pulcinella è qualcosa di diverso: il suo umorismo nasconde quei dolori e quelle tristi rassegnazioni che sono del suo pubblico. Ma, come abbiamo detto, con quest'opera il discorso sulle maschere è appena iniziato. Anzi, per essere più esatti, attraverso di essa abbiamo finalmente uno strumento per inoltrare gli studi e le indagini. E' stata come tracciata una carta topografica della zona da esplorare. E ci dobbiamo augurare che sulla sua scorta si possa procedere a rilevazioni ancora più complete, a ragguagli più sicuri e maggiormente approfonditi. Tutto un lavoro, che senza queste basi non sarebbe neppure pensabile iniziare, e che ci dovrebbe offrire un'esposizione completa e sicura, paragonabile a quella che D'Ancona e De Bartholomeis ci hanno dato per il dramma sacro nel medioevo. E' ad essi che Anton Giulio Bragaglia si rifà — naturalmente su un piano di gusto più agile e brillante (ma con una erudizione meno chiara, meno positivamente indirizzata). E vogliamo sperare che il suo generoso esempio dia l'avvio ad un ampio lavoro nel campo dello spettacolo (mettendo da parte sia la facile pubblicistica imperante che i filosofemi senza contenuto concreto di ricerca). Che la sua opera serva a ricollegarci al positivo filone ottocentesco, per svilupparlo con l'ausilio delle nuove concezioni sia nel campo della filosofia della storia che in quello della filosofia dell'estetica. Che spinga le nuove generazioni a dare una serie metodica di contributi nel campo della storia e della critica dello spettacolo (lavorato finora molto in superficie).

Vito Pandolfi

LETTERE AL DIRETTORE

Il cinemascope

Caro Direttore,

l'offensiva del « Cinemascope » è in pieno sviluppo a Broadway da qualche settimana, dopo una campagna di saturazione effettuata da una insistente pubblicità, riaffermante i pregi del nuovo sistema perfezionato del prof. Henry Chrètien della Sorbona ed acquistato da Spyros Skouras, « deus ex machina » della Twentieth Century-Fox. Nel corso di una « prima » mondiale al teatro « Roxy », alla quale hanno partecipato oltre seimila rappresentanti del mondo cinematografico, della stampa internazionale e della « high life » cittadina, è stato presentato « The Robe » (« Il Mantello »), tratto dal romanzo omonimo di Lloyd C. Douglas e diretto da Henry Koster, regista noto per aver realizzato, fra gli altri, « Harvey ». Il film che nell'opinione di diversi critici dovrebbe inaugurare una nuova era nel cinema, si presta a diverse considerazioni anzitutto di carattere tecnico.

Nella mia precedente nota sul « Cinerama », pubblicata su questa rivista, avevo lasciato intravedere le grandi e suggestive possibilità del nuovo sistema, dovute al fatto che il « Cinerama » avvolge letteralmente lo spettatore nell'azione che svolge sullo schermo e lo rende praticamente partecipe della vicenda, con un alto grado di realismo. Dal punto di vista tecnico-commerciale, il « Cinerama » possiede tuttavia il grande inconveniente che occorre riprendere tre films con tre apparecchi da ripresa, e proiettarli su di un enorme schermo semi cilindrico o concavo mediante tre proiettori differenti. Le tre immagini risultano talvolta non combaciare perfettamente fra loro. Col tempo tale difetto sarà certamente eliminato, ma resta il problema dei costi della produzione, che si rivelano altissimi. Questo spiega in gran parte le difficoltà verificatesi in seno al consiglio d'amministrazione della società sorta per sfruttare il « Cinerama »: dimissioni di alcuni dirigenti, ostacoli all'apertura di nuovi locali dopo quelli sorti a New York, Los Angeles, Detroit ed un paio di altre città, staticità nel programma (un secondo film in « Cinerama » non è stato ancora realizzato), ecc.

A causa dello straordinario successo arriso al « Cinerama » seguito da quello provocato dai film 3D (da vedere con occhiali polaroidi), i numi di Hollywood cominciarono a scuotersi dal letargo. E' la Fox sembra aver trovato un mezzo per rendere il « Cinerama » più pratico e commerciale. Il « Cinamascope » abbraccia lo stesso campo d'azione ripreso dal « Cinerama », con la fondamentale differenza che tale campo d'azione viene ripreso da un solo apparecchio su un solo film. All'apparecchio da ripresa viene applicata una speciale « lente anamorfica », la quale ha il potere di « comprimere » ed allungare le immagini, traducendole su una normale pellicola di 25 millimetri. La pellicola così trattata viene successivamente proiettata su di uno schermo un poco più esteso del « Cinerama » (largo 68 piedi ed alto 24 piedi) ad opera di un normale apparecchio da proiezione al quale viene fissata un'altra « lente anamorfica » che « allarga » le immagini allungate sul film. Mercè queste due lenti che rispettivamente contraggono ed allargano le immagini riprese sul film, si riesce ad utilizzare sullo schermo un vastissimo campo d'azione. Il principio tecnico consiste in questo semplicissimo processo, sulla cui affermazione Mr. Skouras punta tutte le sue carte, nonché il prestigio della Fox. La visione del « Cinemascope » viene integrata da un sistema « sonoro stereofonico » estremamente efficiente basato su altoparlanti di grande potenza situati in alto, al centro ed ai lati del gigantesco schermo. Il suono segue la direzione dell'azione; in altre parole, gli effetti sonori provengono fedelmente dal lato in cui l'azione si manifesta ad un certo punto sullo schermo. La registrazione del sonoro è effettuata mediante registrazioni magnetiche, e la purezza del tono e del timbro risulta notevole. La presenza di tre microfoni sul « set » ha costretto gli operatori a profondere molti sforzi nell'eliminazione delle ombre, problema complicato dal fatto che l'illuminazione deve essere tre volte più intensa che in un film normale.

In merito alle riprese con il « Cinemascope », occorre rilevare che siamo alla vigilia di una vera e propria rivoluzione nella tecnica del « si gira ». L'immensità del campo d'azione dovrà sempre essere tenuta in considerazione, gli attori dovranno assoggettarsi ad una recitazione sempre più sorvegliata, e gli artisti del trucco dovranno faticare sette camicie per cancellare le rughe di molte « star » e molti « attori giovani » ancora obbligati a ricoprire ruoli non più adatti alla loro età. Il primo piano sembra essere destinato a scomparire, e s'impone una ferrea tecnica del montaggio, nonché una conoscenza specifica del mezzo atto a tradurre particolari sfumature ed impressioni su di uno schermo colossale, che ritrae con inesorabile chiarezza ogni errore e lo moltiplica su scala panoramica.

Il « Cinemascope », all'epoca della sua presentazione privata nell'aprile di quest'anno a New York, venne definito, sia pure con una sottile punta d'invidia, il « Cinerama » del povero. Esso non ha, ripetiamo, lo straordinario senso di illusione ottica fornito dal « Cinerama », in base al quale lo spettatore « vive » praticamente la vicenda. Tuttavia, il « Cinemascope » provvede lo spettatore con un certo « senso panoramico » della vicenda che si svolge davanti ai suoi occhi, come se assistesse ad essa da una grande terrazza. « The Robe », questo dramma biblico che racconta la

storia della conversione di un nobile Romano al Cristianesimo, non può essere considerato dal punto di vista artistico un film rimarchevole. In esso si riscontrano tutte o quasi tutte le grandi pecche di faciloneria caratteristiche di Hollywood in tale campo. Siamo ancora ben lontani da un film che sappia parlare al cuore ed alla mente. Associando comunque talune riprese, quale la Crocifissione, talune sequenze panoramiche, la corsa di notte sul carro, qualche interno di Roma Imperiale, alle prospettive tecniche del « Cinemascope », si può concedere che il nuovo mezzo è foriero di un senso artistico panoramico, atto ad essere sfruttato con la dovuta sensibilità ed intelligenza dal regista. Ma il « Cinemascope » che per la sua vastità si presterebbe bene per « Stagecoach » ad esempio, non può darci un racconto intimo, personale, almeno allo stadio attuale. Un'altra riserva da fare nel confronto del « Cinemascope » è quella basata sullo schermo. Il « Cinerama » praticamente fornisce un'effetto avviluppante ed obbliga l'occhio umano ad abbracciare l'azione sullo schermo. Il « Cinemascope » invece sembra troppo largo e troppo distante, fornisce spesso l'impressione di una gigantesca « fessura orizzontale » che provoca un certo fastidio alle pupille dopo due ore di proiezione. « The Robe » è costato cinque milioni di dollari e la Fox ha un'altra dozzina di films basati sullo stesso sistema in cantiere o già pronti per il lancio. Il successo finanziario (317.286 dollari incassati in una sola settimana al « Roxy ») è lusinghiero, ma non è facile fare previsioni. La posta è troppo alta in gioco per poter trarre delle affrettate illazioni.

Spyros Skouras dichiarò in aprile che il « Cinemascope » rappresenta la migliore risposta del cinema alla televisione, e che riporterà ai locali cinematografici i trentaquattro milioni di spettatori che hanno disertato da anni le « pizze » di Hollywood. Dal 1946 si sono chiusi 5000 teatri cinematografici, la televisione continua il suo campo d'azione, il pubblico manifesta sempre più il proprio scontento per una produzione cinematografica fiacca e senza ispirazione. Fallito il tentativo del colore, Hollywood cerca oggi di rappacificarsi col pubblico con schermi panoramici, con terza dimensione, *et similia*. Il problema è essenzialmente di qualità. Buoni films che portano una nota di umanità, di realismo, di sensibilità, hanno grande successo. Citiamo fra gli altri « Stalag 17 » di Billy Wilder, il pregevole « From Here To Eternity » di Fred Zinnemann, « Shane » di George Stevens. Il pubblico si reca al cinema per vedere films nuovi, originali, sensibili e li apprezza.

Ma se si continua a massacrare la Bibbia ad uso Cecil B. De Mille o Dieterle (« Salomè ») non bisogna prendersela col pubblico. Un esempio sintomatico nel campo del film religioso viene attualmente rappresentato a Broadway dalla proiezione di « Martin Luther », diretto da Irving Pichel in Germania per la Chiesa Luterana d'America. Questo lavoro, costato dieci volte meno di « The Robe » (mezzo milione di dollari) è uno straordinariamente nobile, serio, dignitoso ed efficace tentativo di film religioso portato sullo schermo. Niall Mc. Ginnis nel ruolo del Riformatore, e tutti gli altri artisti appartenenti a sette diverse nazionalità e di differenti fedi religiose, hanno portato sullo schermo una interpretazione efficacissima, mentre l'atmo-

sfera del conflitto religioso e dei suoi diversi ambienti della Germania e della Roma Papale del Cinquecento sono stati resi con una seria disamina artistica e psicologica affatto inusitate. Il film, a cui la critica ha unanime reso il dovuto tributo di lodi, sta battendo attualmente tutti gli incassi registrati da « Moulin Rouge » e « Titanic » a Minneapolis, mentre a New York le file non accennano a diradarsi.

Occorre quindi considerare sempre il testo e la qualità di un buon film, prima di inebetire il pubblico con nuove invenzioni tecniche. A parte le prospettive future del « Cinemascope », occorre considerare che la vecchia formula standardizzata del film in cui « boy meets girl » deve essere radicalmente rimodernata. Occorrono temi di interesse umano, più aderenti ai nostri tempi.

Circa il « Cinemascope » infine, occorre concludere che forse esso riuscirà ad imporsi, o forse il « Cinerama » riuscirà a trovare la strada della riscossa mediante la risoluzione del problema della ripresa di tre films alla volta. Se si riuscirà ad impressionare il grande campo d'azione del « Cinerama » in una sola pellicola, formato 65 o 70 millimetri o più, il problema sarebbe risolto. Il « Cinerama » verrebbe allora adottato su scala nazionale, con prospettive infinite di miglioramento. Staremo a vedere, con estremo interesse, cosa ne pensa la Fox. Nel frattempo, la battaglia per la conquista del mercato continua con un ritmo uniformemente accelerato. Hollywood, tutta dedita ad interpretare il celebre 26.mo Teorema dell'« Ottica » di Euclide si sta dando a corpo perduto nella ricerca della stereoscopia, prima che le antenne della televisione, sommergendo la Nazione in un deserto spirituale, le diano il benservito con elettronica ferocia.

Giorgio N. Fenin

I LIBRI

Cinquant'anni di cinema italiano

Questi « Cinquant'anni di cinema italiano » (1) se non ci dànno quel cospicuo inventario filologico del nostro cinema che per il momento sarebbe forse prematuro attendersi, data l'estensione non ancora molto ampia delle ricognizioni particolari e soprattutto la loro occasionalità, e se non costituiscono — almeno nell'insieme — una storia sintetica con un suo nucleo di problemi e una precisa fisionomia critica nelle valutazioni, presentano però un altro utile e vivace quadro divulgativo e ci offrono il destro di tornare sull'argomento oggi discusso soprattutto in relazione al nesso di continuità eventualmente istituibile con le odierne tendenze neorealistiche.

Resa la debita lode all'editore per la bellissima presentazione tipografica del volume e per il ricco corredo di fotografie, giova dire subito che l'interesse e il pregio dei tre saggi di cui esso risulta composto è assai disuguale. I primi due infatti, quello di Palmieri sul vecchio cinema, e l'altro di Margadonna sul « periodo di transizione », ormai considerabile come l'età arcaica del film sonoro in Italia, sono degli *excursus* troppo rapidi e tali da non superare il mero intento divulgativo anche se Palmieri rivela una maggiore cura e riesce a comunicare qualche buona impressione, pur nelle più gravi difficoltà o addirittura nell'impossibilità del reperimento e della visione da cui è colpita tanta parte del film muto. Prevalgono, nell'uno e nell'altro, le rievocazioni d'ambiente, e il distacco del gusto odierno dalla sensibilità e dai temi, in ogni caso tutt'altro che unitari, di quei decenni è affermato con indulgente ironia; vale a dire con la risposta del sentimento di un costume a un costume diverso. Una risposta che non sempre suppone un giudizio, e il più delle volte si esaurisce nel descrittivismo superficiale di una prosa amabile e disinvolta.

Le pagine di Gromo, pure rapide anch'esse, giungono invece a caratterizzare una figura critica e, cosa non meno importante, rivelano una cor-

(1) *Cinquant'anni di cinema italiano*, in 4° di pp. 95 e 208 tavole f. t. con circa 500 fotografie, Roma, Bestetti, 1954. Comprende: Eugenio Ferdinando Palmieri, *Vecchio cinema italiano* (1904-1930); Ettore Margadonna, *Il periodo di transizione* (1930-1942); Mario Gromo, *Cinema Italiano del dopoguerra* (1942-1954). Luigi Chiarini nella *Prefazione* chiarisce gli intenti e i caratteri dell'opera.

rettezza e una proprietà di procedimento indubbiamente rare fra i critici cinematografici della generazione post-rondistica cui egli appartiene, e addirittura eccezionali se poste a confronto con l'insofferente ideologismo dei più giovani compagni di strada della poetica realistica. Sono perciò meritevoli di un più attento esame, nella misura in cui alla posseduta chiarezza dell'essere la storia della cinematografia nient'altro se non critica d'arte, consegue in esse l'impegno e l'attitudine a verificare tale convincimento nel contatto diretto con la realtà figurativa delle opere. E ciò avviene tanto meglio quanto più Gromo, sebbene mostri di avere una esatta nozione dei propri presupposti metodici, non si lascia certo irretire in disquisizioni preliminari, e va invece diritto all'analisi estetica delle singole personalità nelle singole opere, con una intuizione assai spesso felice ed espressa in una scrittura nitida ed equilibrata, la quale, in un campo tuttora così accidentato e variamente o pretestuosamente percorso da risentimenti polemici, costituisce di per sé un risultato da additare ad esempio e tale da varcare i brevi confini di una esigenza provvisoria.

Gromo è un convinto estimatore delle attuazioni espressive conseguite in Italia nel periodo da lui preso in esame, al punto da collocarlo « accanto ai pochi che hanno un rilievo nella breve e densa storia dello schermo: come la prima fioritura nordica e la prima sovietica, l'ultima del film muto americano e la penultima del cinema francese » (pag. 51). E questo suo è giudizio d'insieme, motivato da una acuta discussione con ogni film, aliena dalle generiche attestazioni di qualità e di meriti.

Sui vari registi l'analisi è tendenzialmente monografica, non vincolata, perciò, all'estrinseco criterio di riscontrare punto per punto le qualificazioni espressive sulla successione cronologica. Non gli è ignoto come l'individualità sia essenzialmente l'opera, non la persona fisica del regista, in quanto quest'ultima è sottoposta agli alti e bassi delle interferenze pratiche e delle carenze di ispirazione, a illudersi sulle proprie forze e ad operare volontaristicamente su sentimenti procurati e lungo direttive programmatiche costruite con l'intervento astraente dell'intelletto, nonché oscillazioni delle stesse ideologie verso cui i registi rivolgono le loro professioni di fede. Non è cagione di meraviglia, quindi, nè se ne trae una conclusione del tutto intempestiva che « La macchina ammazzacattivi » sia stata attuata e ideata dopo « Paisà » o che « Stazione Termini » sia l'ultima voce di De Sica.

Vale così la pena di seguire da vicino questo panorama dalle linee brevi ma sicure e di soffermarsi a discutere qualche giudizio, a collaudare la validità di talune prospettive, a manifestare, insomma, quell'alternanza di consensi e di dissensi che trova impulso soltanto da una fatica pregevole.

Quasi *in limine* Gromo precisa il valore indicativo degli ultimi dieci anni nel senso già accennato: « Definire questi film con la formula del neo realismo sarebbe però sbrigativo. Vi può apparire un frequente sfondo naturalistico; vi possono anche apparire alcune derivazioni più o meno comuni; ma con sostanziali differenze dall'uno all'altro regista, persino dall'uno all'altro film dello stesso regista. Appartengono, semplicemente,

a un comune intenso periodo, nel quale le disgrazie del popolo italiano, e la fortuna del cinema italiano, hanno voluto che questi registi si ritrovassero di fronte alla realtà del loro Paese (...). Più che neo-realismo è una nuova verità, dovuta alle più disparate ricerche consentite da una nuova libertà (...). Quelli che sembrerebbero appunti, o schizzi, si rivelano poi elementi di opere solide e compiute. Tutto può essere materia di un film, tutto è straordinariamente semplice; e tutto è straordinariamente misterioso, difficile » (pagg. 53-54). Non dunque una nuova scuola come fatto letterario ma, più profondamente, il riverbero di una siuazione storica. E di fronte ad essa la reazione dei registi che a loro volta contribuiscono a crearla, si dispone in una gamma varia di temperamenti e di risultanti espressive.

La valutazione di Rossellini, benché generalmente esatta nelle sue movenze analitiche, finisce per apparire eccessivamente severa nell'economia del saggio, ove è dato rilevare un certo scompenso nella misura dell'ammirazione rivolta a De Sica, o a Visconti. Forse è la condizione di un gusto ancora in qualche modo legato al capitolo, all'amore della pagina compiuta, a certe doti di sensibilità e di racconto e di conseguenza reattivo alla volontà di « far grande », a quella ricerca di robustezza, a quella apertura ai problemi, vizi, talvolta, ma anche fondamento della germinazione poetica nell'autore di « Roma città aperta ». E allora la severità rischia di scoprirsi come il sintomo di un limite, una impossibilità o almeno un'attenuazione di simpatia nel contatto con opere brusche o impietose. Così, ad esempio, è veramente un concedersi « a discutibili effetti », è — detto in aperte parole — compiacimento sadico di natura letteraria la sequenza della tortura in « Roma città aperta » o non piuttosto uno dei punti in cui la cupezza tragica del film trova il suo più veemente significato di potenza, come nella morte della protagonista, o nella fucilazione del sacerdote? Conserverebbe, insomma, l'opera quel motivo di esaltazione di un sacrificio consapevole che ne costituisce uno dei temi più alti, e si presterebbe ad alimentare la speranza in una redenzione se si rescindesse dalla sua compagine, così serrata e densa, quella scena con tutta l'espressione di brutalità e di ferocia che la qualifica? Mi pare questo un problema che occorrerebbe porsi prima di concludere il giudizio. La « bruttura » e la « ferocia » producono effetti discutibili se considerate contenutisticamente, ma non sono tali se raggiungono, come mi pare qui avvenga, una funzionalità espressiva. Altrimenti si perverrebbe alla censura di determinati contenuti per una presunzione estratta, nei loro riguardi, di antiesteticità e di immoralità.

« Paisà », di cui si dà giudizio positivo, e « Germania anno zero » avrebbe richiesto un più articolato esame. In « Stromboli » Gromo annota giustamente la « materia da romanzo d'introspezione, monocorde e in crescendo » che Rossellini « riesce ad esprimere » mentre invece gli sfugge l'altro motivo dominante, la angustia esosa dell'ambiente isolano, il contrasto insanabile con la civiltà libera di Karin. Di « Europa '51 », il critico coglie con molta verità il concretarsi « di uno spunto generico quanto

vitale (il sordo egoismo dei singoli) (...) in una figura di donna, che subito vibra in una drammatica situazione ».

Il paragrafo su De Sica, il più ampio, ha notazioni felici e precise. De Sica, con la sua sensibilità, la sua delicatezza, la sua discrezione appare regista assai più congeniale al nostro critico prudente ed accorto di quanto non lo sia Rossellini con i suoi *raptus* e le sue insofferenze. Ecco, perché, per una ragione uguale e contraria, anche qui a un'analisi individuale e più agiatamente dispiegata, fanno seguito dei risultati valutativi non sempre accettabili. Bisognerebbe ormai persuadersi che De Sica è stato regista mediocre, di abile tecnica ma di scarsa cultura fino a prima di « Sciuscià » ed è tornato ad esserlo, gravandosi di intenzioni irrisolte, dopo « Ladri di biciclette », « Miracolo a Milano » ha spezzato la proficuità della simbiosi con Zavattini, e il mondo cerebrale del soggettista e sceneggiatore ha soffocato in fiabe intellettualistiche e pargoleggianti e in conati di riproduzioni fotografiche ove si guardi con sovrana diffidenza all'intervento discriminante della regìa e persino, specialmente in « Umberto D », alla mediazione interpretativa dell'attore.

Equilibrate ed esatte le pagine su Visconti. Il punto massimo di forza e penetrazione lirica e psicologica di questo regista è ravvisato in « Ossessione » « un brutale fatto di cronaca, di foia e di delitto » sollevato a « potenza drammatica ». Ma « La terrra trema », da troppi acclamato come un capolavoro, non si sottrae alle stringenti formulazioni del Gromo che la giudica sì « opera di autentica nobiltà » ma ne addita la genesi libresca e la compromissione estetizzante, le « intenzioni letterarie e sociologiche », lo « strano ritmo », gli « snervanti indugi », le « inutili lentezze », le « statiche ridondanze ». « Questi pescatori — scrive Gromo — (...) sono spesso ieratici; il Visconti lentamente, raffinatamente, s'indugia a considerarseli; ma non c'è brano, o racconto, o soltanto l'eco di un'azione, di un gesto, che non sia amorosamente seguito, insistito, esaurito. Ciò perché il volto (in un bel volto), in una pietra (una bella pietra), o in una spiaggia assolata (una bella spiaggia) il Visconti ritrova le intenzioni letterarie e sociologiche che l'hanno spinto al suo film; e crede, mostrandoci, e rimostrandoci quel volto, quella pietra, quella spiaggia, di rivelarci ed esprimerci tutte quelle intenzioni, quando invece, e sovente, una di queste sequenze poteva essere detta, e con maggiore efficacia, da una sola inquadratura » (p.66). Obbiezioni ed osservazioni con cui dovrà d'ora in poi fare i conti chiunque voglia riproporre il mito viscontiano. Su altre considerazioni è argomento il limite, tuttavia anch'esso letterario, di « Bellissima ». « Un abile alternarsi di intenzioni sottili e di riuscite di un'evidenza ora potente, ora sommaria, costituisce la fisionomia del terzo film di Visconti, dettato da un umanissimo tema: le grandi delusioni della piccola gente. E se questo tema è spesso risolto in episodio o in aneddoto, ciò è perché il raffinato regista ha temuto d'abbandonarvisi, ha diffidato di commozioni più vaste, di più diffuse e profonde amarezze » (p.68).

Questa oculatezza di diagnosi si estende anche ai risultati dei registi « minori ». Notiamo una equa rivalutazione di « Cielo sulla palude » di Genina contro il quale il partito preso ideologico ha spesso prevaricato,

una riconduzione di Germi ai suoi stretti confini, alla sua incapacità di rompere convenzioni e schemi narrativi, l'avvertimento del culturalismo trasparente in ogni film di Lattuada, la cauta estimazione di Castellani, l'individuazione dell'arido fideismo di De Santis, stranamente commisto a sensualità. Maggior respiro e giustificazioni più ampie si desidererebbero nei confronti di Zampa e Emmer, Lizzani e Vergano, Gora e Comencini, Franciolini ecc. anche se la scarsità o il carattere appena iniziale dell'attività di alcuni fra costoro non permettano, allo stato attuale, un pieno impiego di giudizio. Ma sopratutto Soldati, Antonioni e Fellini avrebbero meritato una lettura più accurata e distesa da parte di un critico sensibile e sagace come Gromo, i primi due per il loro gusto psicologico e intimistico che potrebbe davvero porsi come svecchiatore della banalità, denunciando per la virtù dell'esempio con quale occhio distratto e miope tanti film presentino le vicende e il comportamento degli uomini, il terzo per la straordinaria capacità di raffigurazione e verificazione ambientale dimostrata nei « Vitelloni ».

Resta da augurarsi che Gromo, sorretto da ormai venticinquennale milizia di critico, ci dia una storia del cinema italiano interamente sua, nella quale, oltre a parlarci delle origini e del periodo fascista, abbia anche migliore agio di sviluppare quei ritratti di registi più giovani, che qui appaiono, per necessità di cose, appena abbozzati.

Vittorio Stella

I FILM

Cronache di poveri amanti [1]

Fin dai primi anni dopo la sua nascita, il film ha fatto largamente ricorso ad opere teatrali e narrative. E fin da allora si è lungamente discusso se ciò fosse legittimo, e a quali risultati avesse in pratica condotto.

Si è detto in genere che opere di valore medio subivano questa trasformazione in modo positivo, nel senso che la realizzazione cinematografica ne potesse mettere in luce gli elementi interessanti. Si è negata invece la possibilità di tradurre cinematograficamente opere il cui significato artistico fosse in certo senso assoluto (poniamo « Anna Karenina », per citare un romanzo di cui assai sovente si è tentata la trasposizione cinematografica). Ma leggiamo la recentissima intervista data da Faulkner a « Cinema Nuovo » (n. 21): vi si afferma l'incomunicabilità dei due generi, e in una forma estremamente recisa. Faulkner nega ogni possibilità di contatto tra film e letteratura, anzi, in genere, tra ogni forma d'arte. Anche una superficiale conoscenza dell'opera faulkneriana, può spiegare esaurientemente le ragioni psicologiche di questa sua affermazione, che del resto ha salde basi nei fatti estetici e nella loro determinazione teorica. Ma la pratica sfugge sovente alle maglie della teoria. A queste regole non mancano mai le eccezioni. E del resto, alla stessa stregua, sarebbe altrettanto illegittimo mettere in scena la letteratura drammatica e cioè un testo teatrale sarebbe legittimo artisticamente o sulla scena o sulla pagina: mai in entrambi. Ciò che è largamente smentito dai fatti, anche se effettivamente l'interpretazione di un'opera drammatica sulla scena, riserva maggiori incognite, più densa di significato, più elaborata formalmente, è l'opera.

(1) *Cronache di poveri amanti.* Regia: Carlo Lizzani. Soggetto: dal romanzo di Vasco Pratolini. Sceneggiatura: Sergio Amidei, Carlo Lizzani, Massimo Mida, Giuseppe Dagnino. Fotografia: Gianni di Venanzio. Scenografia: Peck d'Avolio. Musica: Mario Zafred. Interpreti Antonella Lualdi (Milena), Anna Maria Ferrero (Gesuina), Cosetta Greco (Elisa), Marcello Mastroianni (Ugo), Bruno Berellini (Carlino), Giuliano Montaldo (Alfredo), Adolfo Consolini (Maciste), Gabriele Tinti (Mario), Wanda Capodaglio (la Signora), Eva Vanicek (Bianca), Irene Cefaro (Clara), Garibaldo Lucri (Staderini). Produzione: Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici.

Si riteneva impossibile rasferire sullo schermo un lavoro scritto per la scena e venne a smentire la regola, l'« Enrico V » che ci dette Laurence Olivier. Si diceva altrettanto per il romanzo: ed ecco « La madre » di Pudovkin (da Gorkij) e « Traditore » di John Ford (da Liam O'Flaherty). Si può dire quindi che tutto sia possibile: dipende da chi lo fa, quindi da come lo si fa.

Nel film italiano, solo esempio positivo in questo senso sembra essere stato (non sono molti quelli che ne hanno una memoria diretta) « Sperduti nel buio » diretto da Nino Martoglio dalla commedia di Roberto Bracco. Da noi è invalsa l'usanza di preparare soggetti originali, la cui forza è in genere direttamente proporzionale alla fedeltà con cui s'ispira alle situazioni reali del nostro paese. Questo, anche perché non si trovò una letteratura narrativa ricca di prospettive e a cui fosse possibile attingere motivi d'ispirazione.Difatti, nel primo periodo del nostro film (cioè, fino alla guerra mondiale) i riferimenti in esso alla letteratura verista precedente, sono abbastanza numerosi (purtroppo oggi difficilmente reperibili). Per trent'anni poi il distacco è netto (« Le sorelle Materassi », non può dirsi riuscito). Adesso poco a poco si riprendono le file: ed il merito è della nostra più recente produzione narrativa che si è legata in modo più deciso e chiaro al nostro movimento storico, e così ha trovato larghe correnti d'incontro con il nostro movimento cinematografico. Diremo di più: non esitiamo ad affermare che dalle secche in cui il nostro fiilm si sta arenando, è proprio la nostra letteratura narrativa che può trarlo: e la riprova migliore ci viene offerta da questo « Cronache di poveri amanti », come dall'annuncio che Vittorio De Sica ha ripreso la sua attività di regista, con un film ispirato a « L'oro di Napoli » di Giuseppe Marotta (per non parlare di Zampa che gira « La Romana » di Moravia, del giovane Zurlini che si appresta a girare « Le ragazze di San Frediano » dal bel racconto di Pratolini, e dell'intervento ormai regolare di giovani scrittori quali Flaiano e Bassani nelle migliori sceneggiature; lo stesso Visconti, nel suo ultimo film, si rifà, com'è noto, al racconto di Camillo Boito, « Senso », che è un modello di alta penetrazione psicologica, e rappresenta un punto d'arrivo della nostra grande tradizione narrativa dell'ottocento).

Vasco Pratolini, succedendo alla generazione che da Svevo e Palazzeschi giunge a Comisso e Moravia, ci ha dato un'opera narrativa che può dirsi senz'altro la più ragguardevole e la più rappresentativa nel dopoguerra del nostro paese (è del '40, mi sembra, la pubblicazione del suo primo volumetto, « Il tappeto verde »). Agli inizii è evidente su di lui l'influsso delle opere di Renato Bilenchi: ma, avendo taciuto Bilenchi fin dal '43 (privando la nostra letteratura di una delle migliori possibilità di sviluppo) egli ne ha continuato in certo senso gli assunti, portandoli su di un piano più francamente popolare, meno sorvegliato, ma in compenso largamente accessibile ed umano, tenendo conto, a differenza dei nostri precedenti narratori, delle legittime esigenze del pubblico, della necessità di legarselo, per potergli trasmettere il significato del suo lavoro. Pur con

qualche necessario cedimento, egli ha raggiunto il suo scopo in pieno: la sua opera narrativa è quella che in Italia e all'estero ha trovato la maggiore diffusione, e al tempo stesso, rappresenta il tentativo più legittimo per tracciare una storia intima del nostro paese attraverso le vicende degli anni, viste attraverso quel piccolo e pur profondo specchio riflettore che gli dava un quartiere popolare tra i più antichi della sua Firenze. Pratolini ha compiuto una vera e propria opera di storico: anche per questo il cinema gli è così consenziente (penso, come paragone, seppure su tutt'altro piano, a « 1860 » di Blasetti).

Il felice incontro che ha dato un'opera cinematografica umana e pura, sensibile e al tempo stesso chiarificatrice, è stato dovuto al lavoro di Carlo Lizzani (e ai suoi sceneggiatori, tra cui notiamo Sergio Amidei). Per una volta il regista non ha preteso d'imporsi all'opera narrativa, e ha operato con discrezione, con fedeltà: il film se ne è molto giovato, arricchendosi degli elementi positivi del romanzo, che sono sopratutto il suo ciclo narrativo, e l'evidenza dei suoi personaggi, giovandosi della sua ambientazione e della sua unità. In tempi di inutili follie registiche, di coltivazione, del mito del regista quale divinità superiore, sia nel teatro che nel cinema (recentemente un nostro notissimo regista si è permesso, non si sa bene in base a quale diritto, di modificare *ab imis* racconti di scrittori morti e vivi) Lizzani ha avuto dinanzi a sè anzitutto la necessità di sottoporre le sue qualità a quelle dello scrittore Pratolini, di credere alla sua opera, e di pensare che non sono i guadagni a stabilire graduatorie d'importanza fra le arti, ma i valori. Egli si è messo al servizio di Pratolini: e questo gli ha permesso di ottenere risultati di gran lunga superiori a quelli dei registi che intendono sottoporre tutto al proprio estro — discutibile — e alle proprie astuzie spettacolari: per i quali l'opera dello scrittore, se pure lungamente elaborata e artisticamente complessa, è solo materia grezza.

Come sempre, alle discussioni, ai ragionamenti, ai convegni, ha dato risposta come meglio non si poteva l'opera d'arte. Si era constatato un *piétiner sur place*, ed anzi un inaridimento del nostro film? Ecco indicata una via d'uscita, e in un modo che non era stato assolutamente previsto, perché non si pensava certo, che potesse essere la nostra letteratura a rinvigorirne la linfa. Il che, naturalmente, non esclude affatto che non vi possano essere altri modi, affidati alle singole personalità e alle singole situazioni.

Il romanzo di Pratolini è denso di fatti, di situazioni, di avvenimenti, di figure, e mal si prestava ai limiti di tempo del film: occorreva sfoltire abbondantemente, sintetizzare, ed anche — inevitabilmente — sorvolare. Rifiutarsi a questo sarebbe stato pericoloso, sia praticamente, per il noleggio, sia perché in effetti l'attenzione dello spettatore non può reggere per più di due ore (anche a questo vi sono state eccezioni, ma convalidate da un'attrazione eccezionalmente romanzesca: *Gone with the wind*). Lizzani e Pratolini hanno compiuto un ottimo lavoro di sintesi, di cui di rado si avverte lo sforzo (a volte i passaggi da figure ad altre figure, sono così

rapidi che si perde l'orientamento, non si ha memoria delle azioni antecedenti; altre volte le caratterizzazioni appaiono sommarie e superficiali). Si deve addebitare alla sceneggiatura un certo squilibrio drammatico: alcune situazioni molto forti che fanno da finale anzi tempo, oppure un ritmo che per essere solo narrativo, manca di mordente spettacolare, e diviene leggermente monotono. La ripresa — che si giova della limpida fotografia di Gianni di Venanzio — ha una scorrevolezza naturale, un movimento espositivo di ottima qualità, un calore che non diviene quasi mai artificio. Lo stesso risultato è stato raggiunto con gli attori: le loro espressioni sono naturali e sincere, pur avendo quel minimo di accentuazione, quel colore che è sufficiente a conferire emozione allo spettatore. Si avvertiva, è vero la ripresa del parlato messa a punto sostanzialmente in sala di doppiaggio, e talora non sempre senza inconvenienti; come si avvertiva, se pure leggermente, lo stacco tra le riprese in esterno e quelle nello studio. Ma questi sono mali inevitabili, comuni purtroppo a gran parte della nostra produzione.

Fra gli attori, si può dire che le prove siano state convincenti da parte di tutti, professionisti e dilettanti. Abbiamo particolarmente amato quella di Wanda Capodaglio (la Signora), psicologicamente complessa e raffinata (e dimostrazione che anche l'attore di prosa può essere opportuno — quando lo si sappia guidare). Wanda Capodaglio è riuscita a conferire al suo personaggio quella dimensione di profondità così necessaria a spiegare lo svolgimento dei fatti, e d'altro canto sorvolata dalla sceneggiatura per le necessarie — ahimè — prudenze dinanzi alla censura. Vogliamo inoltre sottolineare l'importanza di questo film rispetto a tutti gli alibi che accuratamente si costruiscono i nostri registi, allo scopo di giustificare le loro rinunce. La censura è il grande spettro che si agita, e dietro ad essa, i produttori. La censura non lo permetterebbe, i produttori non lo vogliono... questo il discorso all'ordine del giorno. In parte, non ne dubitiamo, è la verità. Eppure la censura non può nulla contro un'opera che illustri la genesi del fascismo in modo così chiaro e indicativo: vuol dire che le maglie si possono rompere.

Quando si enuncia la necessità di ricorrere a forme cooperativistiche, le si confina nel regno di Utopia... la verità è che le rimunerazioni sono assai più sicure ed ampie presso i produttori, che non presso le cooperative. E che i sacrifici sono sgradevoli, perché, non si sa bene per quale singolare concezione, il regista deve avere condizioni di vita privilegiate rispetto allo scrittore o al pittore. Le ha in quanto si lega a un'industria, e abdica ai propri compiti morali.

E' la riprova migliore di quanto affermava Luigi Chiarini nel suo fondo su questa rivista, dal titolo « Aquile malate ». E' la coscienza che manca: quando abbiamo una coscienza viva, umana, sensibile, moralmente autonoma come quella di Pratolini e Lizzani, i risultati non tardano a mettersi in luce.

Ciò che soprattutto commuove lo spettatore è l'autenticità della pittura. Ciò che oltre a tutto è veramente utile all'educazione democratica dello

spettatore, al suo rendersi conto della realtà storica (e quindi ammaestramento per quella attuale). Io ero a Firenze in quegli anni, e, quantunque poco più che bimbo, mi sono rimasti profondamente impressi gli avvenimenti di allora: li ho vissuti attraverso le traversie dei miei genitori, socialisti e perseguitati. Posso testimoniare che i miei ricordi hanno avuto in questo film una raffigurazione schietta e commossa nella sua semplicità. Abbiamo il senso del vero: la prima, nobile mèta dell'arte.

Non intendiamo con ciò affermare che il compito in questo settore (di ricostruzione storica della nostra vita) sia esaurito: anzi è così appena iniziato. E occorrerebbe continuare su questa strada.

Vito Pandolfi

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

CECOSLOVACCHIA

Le Flm Tchècoslovaque, VII, 2, fevrier 1954, Prague. Qu'y a-t-il de nouveau dans la production des films de long métrage: *Maitre Jan Hus* (di Otakar Vávra); Vladimír Vlcek: Nous venons de tourner *Les comédiens*; An.: Studio de doublage de films étrangers; Jeunes actrices: Jana Stepankova, Lida Vendlova, Vlasta Fialova, Alena Uranova; Nouvelles diverses: Le VIII Festival International du Cinéma en Tchecoslovaquie, Les films tchecoslovaques à l'étranger, Films de court metrage sur la nature, *Les soeurs* (di Jiri Krejcik).

FRANCIA

Cahiers du Cinéma, tome VI, n. 32, fevrier 1954, Paris. Jacques Rivette et Francois Truffaut; Entretien avec Jacques Backer; Biographie et filmographie de Jacques Becker; Lo Duca: Lettre de l'Amerique Hispanique; Barthélemy Amengual: L'etrange comique de Monsieur Tati; Les films: André Bazin: Les incertitudes de la fidelité (*Le blé en herbe*, di Claude Autant-Lara); Jacques Rivette: L'essentiel (*Angel Face, Un si doux visage*, di Otto Preminger); Robert Lachenay: L'amour aux champs (*La red, Le filet*, di Emilio Fernandez); Jacques Doniol-Valcroze: Un croquis de vacances (*Julietta*, di Marc Allégret); Notes sur d'autres films: J. D.-V.: *La guerre des mondes* (*War of the worlds*, di Byron Haskin); F. L.: *The Hearth of the Matter* (*Le fond du probleme*, di George More O'Ferrall); F. L.: *The Glass Menagerie* (*La menagerie de verre*, di Irving Rapper); J. D.-V.: *Peter Pan* (di Walt Disney): F. L.: *Virgile* (di Carlo Rim); F. L.: *The Magic Box* (*La boite magique*, di John Boulting); J. D.-V.: *L'etrange desir de Monsieur Bard* (di Géza Radvany); J. D.-V.: *Sadko* (di Alexander Ptuschko); J. D.-V.: *Barbe-Noir, le pirate* (di Raoul Walsh); R. L.: *Femmes interdites* (di Alberto Gout); J. D.V.: *La rage au corps* (di Ralph Habib); R. L.: *Girls in the Night* (*Filles dans la Nuit*, di Jack Arnold); J. D.-V.: *Le peintre Reveron* (di Margot Benacerraf); J. D.-V.: *Monsieur Robida, prophete et explorateur du temps* (di Pierre Kast); P. M.: *Les forceurs de banquise* (di Edmond Tranin); Herman G. Weinberg: Lettre de New York; Tribune de la F.F.C.C.: Avant-prèmieres: *Le blé en herbe* (di Claude Autant-Lara), vu par Colette et par Autant-Lara; *L'amour d'une femme* (di Jean Grémillon) a Brest, par J. Guillou; Livres de cinéma: F. T. « Histoire du cinéma », tome II, de M. Bardeche et R. Brasillach; R. L.: « Le western ou le cinéma americain par excellence » di J. L. Rieupeyrout; Maurice Malandry: « Charles Chaplin », de Th. Huff; La revue des revues: B. S.: *The Quarterly of Film, Radio and Television*.

Cahiers du Cinéma, tome VI, n. 33, mars 1954, Paris. A propos du cinéma italien: Henri Langlois: Destin du Cinéma Italien; Maria Adriana Prolo: Naissance d'un musée; Nino Frank: L'exposition italienne à la cinémathèque; Cesare Zavattini: Thèses sur le Néo-Réalisme; Philippe Demonsablon: Note sur Visconti; André Bazin: Note sur

De Sica; J. D.-V.: Petit journal du cinéma; An.: Les trois journées de la C.C.T.V.; Chronique de la F.F.C.C.: Merci, Monsieur Zavattini, par Maurice Bourges; Les films: Philippe Demonsablon: La conjuration (*Ruby Gentry*, di King Vidor); Philippe Demonsablon: Qui naquit à Newgate (*La vie de O'Haru, femme galante*, di Kenij Mizoguchi); Livres et revues de cinéma italien: Nino Frank: «Il cinema italiano» di Carlo Lizzani; «Il western maggiorenne» a cura di Tullio Kezich; «Il cinema per ragazzi e la sua storia» di Mario Verdone; «Vittorio De Sica» di André Bazin; «Roberto Rossellini» di Massimo Mida; *La rivista del cinema italiano.*

GERMANIA

Der Filmspiegel, n. 3, Berlin, D.D.R., 1954. W.H.Kr.: *Aktion B* (di Gerhard Klein); W.H.Kr.: Regie führt: Gerhard Klein; Helmut Hauptmann: *Geheimnis das Blutes* (di Martin Fric); An.: Ein Wien-Film mit Karl Paryla: *Alexander Girardi;* Wolfgang Carlé: *Fanfan der Husar* (di Christian Jaque); Kritik: Ro.: *Junge Jahre* (di Vaclav Krska); Willi Bredel: Sitz der Chefredaktion-Amtsgefängnis; Wir öffnen briefe; Ha.: *Till Eulenspiegel und der Bäcker von Braunschweig* (di Johannes Hempel).

Der Filmspiegel, n. 4, Berlin, D.D.R., 1954. Jlia Ehrenburg: Über italienische filme; Ir.: *Vassa Schelesnowa*, Maxim Gorkis Drama als Farbfilm; Gerald W. Horsten: Ein Besuch im DEFA-Kopierwerk; J. Dressler: *Aeij! Allez hopp!;* Kritik: Otto Müller-Glösa: *Vulcano* (di William Dieterle); jh.: *Über uns tagt es* (di Jiri Krejcik); Wir offnen briefe; An.: *Vom Lenz bis Zum Blätterfall* (di J. Homoki-Nagy).

Der Filmspiegel, n. 5, Berlin, D.D.R., 1954. W. Hempel: Das Spiel des Jahrhunderts; Willi Bredel und Michael Tschesno Hell: Allns geiht good!; K. H. Busch: *Leuchtfeuer* (di Wolfgang Studte); K. Gropwand: Die «Kosmopoliten»; W.H.Kr.: Die 22 von Grevesmühlen; Kritik: *Schüsse an der Grenze* (di Konstantin Judin); Ro.: *Zwerge, Elefanten und Vulkane* (di Jiri Hanzelka e Miroslav Zikmund); An.: *Die Kinder von Hiroshima* (di Kaneto Shindo); Wir öffnen briefe.

Der Filmspiegel, n. 6, Berlin, D.D.R., 1954. Harald Hauser: ... jetzt lebt er millionenfach; W. H. Krause: *Gefährliche Fracht* (di Gustav von Wangenheim); Gerhard Rostin: *Schuscia*, ein Meisterwerk der Italienischen Filmkunst: J. D.: Nachwuchsshule der Vorführer; Helmut Nauptmann: *Moulin Rouge* (di John Huston); M. Prannt: *Adolph Menzel* (di Hanna Emuth); Wir öffnen briefe; H. Sokol: Zehn Jahre polnischer Film.

Der Filmspiegel, n. 7, Berlin, D.D.R., 1954. Julia Dressler: Im Gespräch mit Günter Simon; KH.B.: Was bringt die DEFA 1954?; E. Rebling: *Meister des russischen ballets*: K. H. Busch: Ein Tag im Babelsberger Spielfilmstudio; John Alexander: *Do Bigha Zamin* (*Zwei Morgen Land*, di Bismal Roy); Ilse Galfert: Gérard Philipe; Kritik: Harald Hauser: *Kampf um Höhe* 270 (di Tschen San In); Wir öffnen briefe; An.: *Schicksal am Lenkrad* (di Aldo Vergano).

ITALIA

Cinema, nuova serie, volume XI, anno VII, fascicolo 128, 28 febbraio 1954, Milano. Lettere; Cinema-gira; C.: Noleggio e cameriere; Franco Venturini: Tendenze intimistiche del cinema italiano; Fabio Rinaudo: Cerca a Roma «L'air de Paris» il regista delle «Brumes»; Anton Giulio Bragaglia: Le Maschere e il cinema; Giuseppe Sibilla: Tre registi di fronte al cinema: Sergio de Santis: Hollywood si è fermata in Ruritania; Biblioteca: Giulio De Angelis: «Douglas Fairbanks, The Fourth Musketeer» di R. Hancock e L. Fairbanks; «The World of Robert Flaherty» di R. Griffith; Mario Verdone: Documentario e folklore; Ernesto G. Laura: Alla scoperta dell'Italia, della scienza e dell'arte; Giulio Cesare Castello: Film di questi giorni: *Musoduro* (di Giuseppe Bennati), *La mondana rispettosa* (*La p... respectueuse*, di Marcel Pagliero e Charles Brabant); Miscellanea: *Amori di mezzo secolo* (di Glauco Pellegrini, Pietro Germi, Mario Chiari, Roberto Rossellini, Antonio Pietrangeli), *Mizar* (di Francesco De Robertis), *Un giorno in pretura* (di Steno), *Accadde a Berlino* (*The Man Between*, di Carol Reed), *Riso tragico* (*Laughing Anne*, di Herbert Wilco), *Come sposare un milionario* (*How to Marry a Millionaire*, di Jean Negulesco); *Vita inquieta* (*The Girl Who Had Everything*, di Richard Thorpe), *Il mio uomo* (*My Man and I*, di William A. Wellman), *Ballata selvaggia* (*Blowing Wild*, di Hugo Fregonese), *Destinazione Mongolia* (*Destination Gobi*, di Robert Wise), *La guerra dei mondi* (*The War of the Worlds*, di Byron Haskin), *Storia di tre amori* (*The Story of Three Loves*,

di Gottfried Reinhardt, Vincente Minnelli); La Diligenza; Giorgio Trentin: Lettera aperta al C.S.I.

Cinema, nuova serie, volume XI, anno VII, fascicolo 129, 15 marzo 1954, Milano. Lettere; Cinema-gira; C.: Valigie a parte; Pietro Speri: Verismo letterario e neorealismo; Marcel Lapierre: Anche Phil e Vinca hanno « il diavolo in corpo »; Giuseppe Turroni: Retrospettive: *Ragazze in uniforme;* Francis Koval: Un Festival che non lascia dormire; Paolo di Valmarana: Sistemata la Romana, Zampa pensa all'arte di arrangiarsi; Biblioteca: g.c.c. (Giulio Cesare Castello): « Cinquant'anni di cinema italiano » di Luigi Malerba e Carmine Siniscalco, « Il cinema per ragazzi e la sua storia » di Mario Verdone, « Il cinema italiano » di Carlo Lizzani; Giacomo Gambetti: Invito all'approfondimento; Mario Verdone: Cortometraggi: Montagne e gatti; Giulio Cesare Castello: Film di questi giorni: *La spiaggia* (di Alberto Lattuada), *La domenica della buona gente* (di Anton Giulio Majano), *Il matrimonio* (di Antonio Petrucci), *Ha ballato una sola estate* (*Hon dansade en sommar*, di Arne Mattsson), Miscellanea: *Violenza sul lago* (di Leonardo Cortese), *Samoa* (*Return to Paradise*, di Mark Robson), *La signora vuole il visone* (*The Lady Wants Mink*, di William A. Seiter), *Una notte sui tetti* (*Love Happy*, di David Miller), *La spada e la rosa* (*The Sword and the Rose*, di Kenneth Annakin), *Abele l'agnelleone* (*Lambert, the sheepish Lion*, di Walt Disney); La Diligenza.

Cinema Nuovo, anno III, n. 30, 1 marzo 1954, Milano. Lettere al direttore. Notizie. Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: Novellistica d'evasione; Siegfried Kracauer: In alto stava il pope in basso e lontano il mugik; Claudio Varese: Questa la donna italiana nel cinema del dopoguerra; Gianni Puccini: Il fenomeno Mangano; An.: Tokio: caccia alle streghe; Gabriele Mucchi: Dietro c'é sempre la macchina da presa: O.D.F.: Rider's Indigest; Stelio Martini: Un film luce per lei sola; Lino del Fra: Con una pistola in mano sono subito simpatici; Giorgio N. Fenin: Passa la Ronda; Lo Duca: Vogliono abolire la parola manana; Il mestiere del critico: Schede: *La conquista dell'Everest* (di George Lowe e Tom Stobart), *Questa è la verità* (di Pastina, Soldati, Zampa e Fabrizi), *Destinazione Mongolia* (di Robert Wise), *Gli uomini preferiscono le bionde* (*Gentlemen prefer Blondes*, di Howard Hawks), *La guerra dei mondi* (*The War of the Worlds*, di Byron Haskin), *Squadra omicidi* (*Vice Squad*, di Arnold Laven), *Donne proibite* (di Giuseppe Amato), Tom Granich: I cortometraggi (*Numeri* di Vittorio Castagnola), *Nascere all'acqua* di Clemente Crispolti, *Armonie d'autunno* di Aldo Rubens); G. D.: Romanesco a Coney Island; Gerardo Guerrieri: Un dito nell'occhio al parroco; Vito Pandolfi: Televisione; Il Nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, anno III, n. 31, 15 marzo 1954, Milano. Lettere al direttore. Notizie, Cesare Zavattini: Diario; Cinema Nuovo: Il Napoleone di Hollywood; Callisto Cosulich: Il montaggio può attendere; Giuseppe Grieco: E' bello *Catene*?; Siegfried Kracauer: Primo non barare; Aldo Paladini: Il pianeta Faulkner; Corrado Terzi: La caccia al Minotauro nuovo sport d'avanguardia; Georges Sadoul: Le vecchie zie non salvano la spiaggia di Autant-Lara; Glauco Viazzi: Vogliono lo stupefacente; O.D.F.: Rider's Indigest; Carlo Lizzani: Gli uomini del fiume; Il mestiere del critico: Schede: *I vinti* (di Michelangelo Antonioni), *La mondana rispettosa* (*La p... respectueuse*, di Marcel Pagliero e Charles Brabant), *Eroi dell'Artide* (di Luciano Emmer), *La spiaggia* (di Alberto Lattuada),*Villa Borghese* (di Gianni Franciolini); Michelangelo Antonioni: Suicidi in città; Tom Granich: I cortometraggi (*Oltre la gondola*, di Giovanni Tessaro, *Paese fatto a scale* di Giampiero Pucci e Renato Sinistri, *Primi passi sul Rosa* di Piero Lamperti), Vito Pandolfi: Trust della TV; Leo Penna: Segnaliamo questi saggi; Giulio Cattivelli: Un giocattolo per i ricchi; C. T.: In Caligari Hitler; Il Nostromo: Colloqui con i lettori.

Cinema Nuovo, anno III, n. 32, 1 aprile 1954, Milano. Lettere al direttore. Notizie. Giulio Cattivelli: I parassiti in 16 mm.; Cesare Zavattini: Il film sui sette fratelli; Giorgio Moscon: Una Marsigliese per gli italiani; Emilio Tadini: Un film come un libro e il gioco è fatto; Aldo Paladini: Vuol piazzare l'obiettivo sulle curve della Mille Miglia; De Sica, Zavattini, Marotta: Carnet di Napoli con oro e senza; Giorgio N. Fenin: Quo Vadis Hollywood?, Fabio Carpi: Rapacità di Stroheim al Festival di San Paolo; Callisto Cosulich: Ragazze in uniforme e tiranni in borghese; Il mestiere del critico: Schede: *La rivale di mia moglie* (*Genevieve*, di Henry Cornelius), *Stalag* 17 (di Billy Wilder), *L'isola nel cielo* (*Island in the Sky*, di William A. Wellman), *Mad-*

dalena (di Augusto Genina), *La passeggiata* (di Renato Rascel), *Il matrimonio* (di Antonio Petrucci), *Essi vivranno* (di Richard Broock); Tom Granich: I cortometraggi (*Carabinieri* di Ottavio A. Oppo, *I soldati del Monte Rosa* di Raffaele Andreassi, *Stadio Olimpico di Roma* di Pietro Petroselli); G. D.: Anni della nostra vita; Leo Penna: Segnaliamo ai registi questi romanzi; Gerardo Guerrieri: Regie col tassametro; Vito Pandolfi: La TV non vede la Caglio; Il Nostromo: Colloqui con i lettori.

Filmcritica, volume VII, numero 33, febbraio 1954, Roma. Galvano della Volpe: Taccuino; Adriaan H. Luijdjens: Il balletto in teatro e nel cinema; Giuseppe Ferrara, Psicologia e simbolo in René Clément; Raffaello Franchini: Il cinema e la storia; Berthélemy Amengual: Il mito di Tristano e Isotta nel cinema; Note e corsivi: Rudi Berger: Le mattinate dei critici milanesi; Bruno Crescenzi: Che cosa è la Fedic?, Antonino Cataldo: Camillo Boito novelliere e Luchino Visconti; Schede critiche: Rudi Berger: *Ha ballato una sola estate* (di Arne Mattsson).

L'Eco del Cinema, anno V, fascicolo 66, (3) 15 febbraio 1954, Roma. Luigi Chiarini: Un'interpretazione del neorealismo; Giuseppe Sibilla: America '53; Callisto Cosulich: René Clair tira le somme; Roberto Bracco: Sul film *Sperduti nel buio;* Paolo Jacchia: Un'attrice: Jan Sterling; t. c. Neorealismo a rovescio; Umberto Barbaro: *Cronache di poveri amanti* (di Carlo Lizzani), Lorenzo Quaglietti, *Destini di donne* (di Marcello Pagliero, Jean Delannoy e Christian Jaque), Bela Balazs: L'ideologia nel film; Carlo Felice Venegoni: TV: Riflessioni ed esperienze d'uno spettatore; Rassegna della stampa; Circoli del Cinema; Notiziario; La quindicina sullo schermo; La posta.

L'Eco del Cinema, anno V, fascicolo 67 (4), 28 febbraio 1954, Roma. L. S.: Bilancio dell'A.N.I.C.A.; t. c.: Sulla censura; Dario Cecchi: Gino Carlo Sensani; Massimo Scaglione: *Seconda B* (di Goffredo Alessandrini); Umberto Barbaro: Come si gira e come si raggira un film; Ezio Corti: Il film criminale; Tommaso Chiaretti: Un attore: Andrea Checchi; Ermanno Comuzio: Gli effetti sonori; I film della quindicina: Umberto Barbaro: *Gli uomini, che mascalzoni!* (di Glauco Pellegrini); Lorenzo Quaglietti: *Un giorno in pretura* (di Steno), *La marea della morte* (di John Sturges): Joris Ivens: Vecchio e nuovo stile nel documentario; Ivano Cipriani: Libri sul cinema e l'infanzia; Rassegna della stampa, La pagina degli « Amici del cinema », Notiziario, La quindicina sullo schermo, La posta.

L'Eco del Cinema, anno V, fascicolo 68 (5), 15 marzo 1954, Roma. U. B. (Umberto Barbaro): La perla nera; Maurizio Massabò: I « serials » venivano da Ithaca; Glauco Viazzi: Le postribolazioni di H. G. Clouzot; Giuseppe Turroni: La provincia nel cinema americano di oggi; Guido Gambardella: La moda degli « spezzati »; Alexander Ptuscko: Il realismo nella favola; I film della quindicina: Umberto Barbaro: *La spiaggia* (di Alberto Lattuada); Lorenzo Quaglietti: *Questa è la vita* (di Pastina, Soldati, Zampa e Fabrizi), *Cento anni d'amore* (di Lionello de Felice), *Ballata selvaggia* (di Hugo Fregonese); Marcello Caccialupi Parteguelfa: Ricordid di *Darò un milione;* Rassegna della stampa, La pagina degli « Amici del Cinema », Notiziario, La quindicina sullo schermo, La posta.

L'Eco del Cinema, anno V, fascicolo 69 (6), 31 marzo 1954, Roma. An.: La legge di Gresham; Guido Gambardella: Pierino e le donne; Massimo Mida: Una tradizione per il nostro cinema; Giacomo Gambetti: Incomprensioni e formule; Amerigo Cenci: Revisione di *Hallelujah!;* Paolo Jacchia: I malintesi di Joseph L. Mankiewicz; I film della quindicina: Umberto Barbaro: *Maddalena* (di Augusto Genina); Lorenzo Quaglietti: *La regina vergine* (di George Sidney), *Samoa* (di Mark Robson); DeB.: Sullo schermo il « caso Anna Maria »?; Libero Solaroli: Stendhal e Metilde, partigiana; Rassegna della stampa, La pagina degli « Amici del Cinema », Circoli del Cinema, Notiziario, La quindicina sullo schermo, La posta.

STATI UNITI D'AMERICA

Films in Review, vol. V, n. 2, February 1954, New York. A letter from Charles Brackett: Reggie Hurd Jr.: Preview Nights in Westwood Village; George Geltzer: Mal St. Clair; Jerry Wald: Screen Adaptation; P. S. Harrison: Telemetr; Charles Ford: Danish Films; Herman G. Weinberg: Coffee, Brandy and Cigars: XVI; William Nelson: The Wichita Film Society; Ralph Potter: Abstract Film; Film Reviews: Robert Kass: *Knights of the Round Table* (di Richard Thorpe); Ralph Gerstlé: *White Mane* (*Crin Blanc*, di Albert Lamorisse); Lauro Venturi: *The Greatest Love* (*Europa*

'51, di Roberto Rossellini); H. H.: *The command* (di David Butler), *Anatahan* (di J. von Sternberg), *The Pleasure Garden* (di James Broughton); N. Hope Wilson: *The Long, Long Trailer* (di Vincente Minnelli); Bradner Lacey: *The bigamist* (di Ida Lupino), *Song of the Land* (di Ed. N. Harrison e Frances Roberts); N. H. W.: *Heidi* (di Lazar Wechsler); *Spice of Life* (*Les cassepieds*, di Noel-Noel); Gordon Hendricks: The Sound Track; Book Reviews: H. H.: « Motion Pictures 1894-1912 », « Motion Pictures 1940-1949 »; Robert Downing: « Broadway Heartbeat » di Bernard Sobel; An.: « Walt Disney Treasury » di S. Fletcher e J. Werner; Recommended Movies.

UNGHERIA

Bulletin de la Cinématographie Hongroise, n. 36, Budapest, 1954. Ferenc Szabó: La musique de *Raz de marée;* Márton Keleti: *Joyeuse Jeunesse;* An.: *Joyeuse Jeunesse;* Tamàs Banovich: *Une gaie competition;* Nouvelles breves: An.: *Le coin de l'orage* (di Vince Lakatos), *Images des rives de la Tisza* (di Laszlo Nagy); *La vie des Grands Etangs* en France, en Angleterre et en Suede.

Bulletin de la Cinématographie Hongroise, n. 37, Budapest, 1954. Eva Szörényj: Entre amis; Nouvelles breves; István Homoky-Nagy: Comment j'ai réalisé *Du bourgeon jusqu'à la chute des feuilles;* An.: *Du bourgeon jusqu'à la chute des feuilles;* Tamâs Banovvich: *Passons une soirée chez les fileuses;* Milkó Rébai:*Les fileusesc* Nouvelles breves; *Raz de Marée* dans la presse hongroise.

UNIONE DELLE REPUBBLICHE SOCIALISTE SOVIETICHE

Iskusstvo Kino, n. 2, fevral' 1954, Moskva. G. Zurov: Kinoiskusstvo ukrainskogo naroda (L'arte cinematografica del popolo ucraino); Literaturnyj scenarij (Soggetti): B. Laskin e N. Rozkov: S pesnej po zizni (Cantando nella vita); Stat'i o film'ach (Recensioni): R. Jurenev: Rozdennyj druzboj film' (Un film realizzato in amichevole collaborazione; su *Skanderberg* di S. Jutkevic); Tvorceskaia tribuna (Tribuna creativa): M. Slepnev: Sveriia i dejstvitel' nost' iu (Confrontando con la realtà); B. Zelenskij: M. Joffe: O kinoreklame (Della pubblicità cinematografica); Za rubezom (All'estero): A. Room: Realizm v ital' iaskoe kinoiskusstvo (Il realismo nell'arte cinematografica italiana); A. Vilesov: Stanovlenie masterstvo (Nascita della maestria); J. Cekin: Zametki o nemeckom kinoiskusstve (Appunti sull'arte cinematografica tedesca); Chronika (Cronaca): Proizvodstvo sel' skochoziajstvenniych fil' mov (Produzione di film agricoli); Novye dissertacii (Nuove tesi di laurea); V Soiuze sovetskich pisatelej (All'Unione degli scrittori sovietici).

Iskusstvo Kino, n. 3, mart 1954, Moskva. Literaturniy scenarii (Soggetti): V. Kreps: Krusenie emirata (La caduta dell'emirato); Voprosy kinodramaturgii (Problemi della drammaturgia cinematografica): M. Romm: Literatura i kino (Letteratura e cinema); A. Tarasenkov: Uproscenie obraza (La semplificazione delle figure); Stat'i o fil' mach (Recensioni): J. Kokoreva: To, cto ostalos' za kadrom (Quel ch'è rimasto fuori dal quadro; su *Sud'ba Mariny, La felicità di Marina*, di V. Ivcenko e I. Schmaruk), S. Kolesnev: *Rasskaz v zelenych kvadratach* (*Racconto dei verdi campi*, di E. Ermakov e S. Ciulkov); L. Eremenko: Sire privlekat' kino v pomose razvitiu sel' skogo choziajstva (Sviluppare con maggior ampiezza il lavoro del cinema agricolo; a proposito del cine giornale d'attualità *Novosti Sel' skogo Choziajstva, Novità agrarie*); An.: Zabota v liubimom iskusstve (Aver maggior cura per l'arte prediletta); Chronika (Cronaca): Na studii « Soiuzmultfil'm » (Nei teatri di posa ddella « Soiuzmultfilm »); Smotr' mul' tiplikacionnych fil'mov v Dome Kino (Proiezione di disegni animati alla Casa del Cinema); Sel'skochoziajstvennye diafil'my (Diapositive su soggetti agricoli); Novye izdania po iskusstvo kino i konitechnike (Nuove costruzioni per l'arte cinematografica e per la tecnica cinematografica).

E' nato un topo

DI ANITA LOOS

Titolo originale: *A Mous is born.*
Traduzione italiana di Guidarino Guidi.

(I capitoli precedenti sono stati pubblicati nel N. 4)

Mio Caro piccolo Topo,
quando nascerai scoprirai di trovarti in un posto che è sempre stato adatto a non essere compreso. Perché, sino all'inizio, i problemi di Hollywood sono stati assai peculiari. Fin dai vecchi tempi quando cominciava proprio allora, Hollywood era così lontana da ogni civiltà che dopoché una persona era arrivata alla fine della linea del tram di Los Angeles, bisognava ancora fare una bella camminata prima di arrivare all'unico edificio esistente, che poi era lo Hollywood Hotel.

E prima che le colline di Hollywood diventassero una solida massa di case di stucco, esse erano coperte più che altro da saggina e da erbacce. Per cui la sola ragione che i film erano arrivati fino là era per evadere il forte clima invernale di Broadway e per trovare il sole che formava l'esigenza delle vecchie macchine da presa che usavano allora.

Bè, a quei tempi, anche dopo aver raggiunto Hollywood, l'unico vantaggio che uno aveva arrivandoci era d'incontrare un gruppo di coppiette di mezza età del Middle West, i quali venivano ogni anno al Hollywood Hotel a occupare una sedia a dondolo sulla veranda e a dondolarsi tutto l'inverno in Pace e Armonia.

E tutto d'un tratto quei bei tipi di Attori Cinematografici di quella Epoca Primitiva del Cinema inondarono l'albergo e fornirono a quelle coppiette di mezz'età del Middle West più diversivi di quello che esse, poverette, non si fossero mai sognate di sperare alla loro età. Perché il Sole della California operò su quegli Attori dell'Epoca Primitiva del Cinema la stessa cosa

che aveva operato sulle coppiette di mezz'età del Middle West; e cioè soprattutto li ringiovanì. Ma riportare un gruppo di coppiette di mezz'età del Middle West alla loro infanzia era una cosa e un'altra ben diversa era riportarci degli Attori che, in realtà, non realizzano mai la loro età in nessun periodo.

Nessuna meraviglia, dunque, che quell'Attori che avevano lasciato le loro pensioni di New York in un baleno ed erano apparsi di botto sotto il Dorato Sole della California, raggiungessero nuove vette di entusiasmo. E che il giorno dopo stesso, quasi, l'Hollywood Hotel che era stato fino allora noto per la sua Atmosfera Pacifica e per la sua Ospitalità Californiana, fosse costretto ad assumere uno di quei tipi robusti incaricati di cacciar fuori dai locali i tipi importuni.

E fu solo questione di tempo prima che l'Anziana Proprietaria costituisse tutto un sistema di sfrattamenti.

Ma quegli Attori Primitivi trovarono presto un mezzo per controbattere perché la Proprietaria era talmente miope che non poteva distinguere un maschio da una femmina e talvolta quando tentava di interrompere qualche festicciola, come, diciamo, una partita di poker, un'intera stanza di baccanti e di fauni di parecchi sessi diversi protestava che loro erano soltanto « i soliti » che si facevano una fumatina e che non c'era nemmeno una donna presente. Allora la poveretta chiedeva scusa dell'intrusione e si ritirava.

E molte Stelle che venivano sfrattate dalla Propietaria non avevano da far altro che uscire dall'ingresso principale, farsi una chiaccheratina sulla veranda con qualche benevolo e sorridente occupante di una seggiola a dondolo, manco male di mezz'età e del Middle West, e rientrare in piena vista della Proprietaria e fissare la stessa stanza che già occupava da tempo, con tutta l'amichevole convenienza del Personale e dei Penisonanti, i quali si stavano divertendo come mai in tutta la loro vita.

Ma lo sfrattamento più clamoroso che fosse mai accaduto in quell'istorico ingresso accadde la notte che una famosa Stella del Cinema si sposò contro un ricco giocatore dell'alta società durante una delle Serate Danzanti del Giovedì per i Pensionanti (che erano state istigate prima dall'avvento degli Attori, quando fu chiaro che si richiedeva qualche impeto per riunire insieme tutti i pensionanti). Bè, quella notte la Sposa e lo Sposo si ritirarono nell'Appartamento Nuziale, su per la Grande Scalinata, alle undici di sera, ma prima che l'orologio suonasse la mezzanotte, la Stella del Muto fu sfrattata giù lungo la stessa Grande Scalinata dallo Sposo medesimo, formando la pubblica conclusione che il matrimonio non sarebbe stato più intrapreso di nuovo e anche un Mistero che non ha avuto ancora soluzione. Tuttoggi, se qualcuno chiede a quella Sposa che accadde quella notte nella reclusione dell'Appartamento Nuziale, l'inchiesta viene sviata nell'argomento

della Poesia Indù, che è il suo passatempo nel mentre aspetta di tornare allo schermo.

Ma la stella che detiene il massimo record di tutti i tempi per il maggior numero di sfrattamenti fu la famosa Dawn Dayton. Oggi però, Dawn è divenuta più tranquilla e tradizionalista perché ora lavora agli stabilimenti Medalion in qualità di guardiana dei gabinetti per le donne, dove passa il tempo a lamentarsi della mancanza d'aria fresca nel locale e si diverte un mondo a recitare la *Signora delle camelie* per il falegname del turno di notte.

Ma ai vecchi tempi c'era anche un'Ambiente Intellettuale al Hollywood Hotel, capeggiato dalla famosa scrittrice di romanzi popolari conosciuta come Elinor Glyn, e dove questa giaceva su un tappeto di pelle di tigre ed esudava occultismo. Ed era ai piedi di Elinor Glynn che la più Grande Sirena di Tutti i Tempi (conosciuta in tutto il globo civile come Ileen McCabe) imparò a esprimere l'intensità richiesta per diventare la celebre « Stracci, ossa e ciuffo di capelli » che portava il sollievo nelle grige vite dei poveri mortali di tutto il mondo.

Ora Ileen McCabe lavora per una ditta canina che si chiama « La bombetta marrone del cane » e guida un'automobile che ha la forma di una bombetta in cui Ileen porta a domicilio i pranzi già preparati per i cani di lusso, vestita di un elegante uniforme marrone con spalline di ottone. Così talvolta, durante il suo giro, Ileen si ferma a fare visita a Mammina, perché Ileen s'interessa moltissimo alla Maternità e spesso si mette anche a piangere davanti a ogni cagna incinta che incontra per la strada.

Bè, per tornare ai tempi del muto, Hollywood allora attirava anche, come tutti i posti scoperti da poco e ben pubblicizzati, degli elementi fuori legge costretti a fuggire dal luogo del crimine in altri luoghi, ma quando arrivavano qui, l'Oceano Pacifico li fermava impedendogli di proseguire oltre e alcuni di quegli elementi fuori legge entravano nel cinema. In quei tempi, infatti, l'unica esperienza necessaria per diventare attore era di mettersi di fronte a una macchina da presa. E una volta che l'Immortale David W. Griffith interruppe una scena che stava girando, per controllare il numero degli attori e dei generici presenti in scena, scoprì ogni possibile professione conosciuta agli uomini e alle bestie, esclusa quella del ripara-carretti.

Talvolta, però lo stesso Cinema Muto rivela la tendenza a provocare interventi legali a sua volta. Perché gli Attori, a quell'epoca, non avevano alcun bisogno d'imparare battute e quindi, con tutto il tempo a loro disposizione e niente di che occuparsi, oltre al Sole della California che li liberava dalle loro inibizioni, tendevano a darsi abitudini d'inattività e d'indolenza. E una volta l'intero stabilimento Mercury fu costretto ad attraversare in blocco il confine messicano e a girare le sue comiche su una spiaggia per

sei mesi perché era stato scoperto che una delle loro generiche non aveva ancora l'Età Legale di diciotto anni secondo che era richiesto dal Codice Civile dello Stato della California.

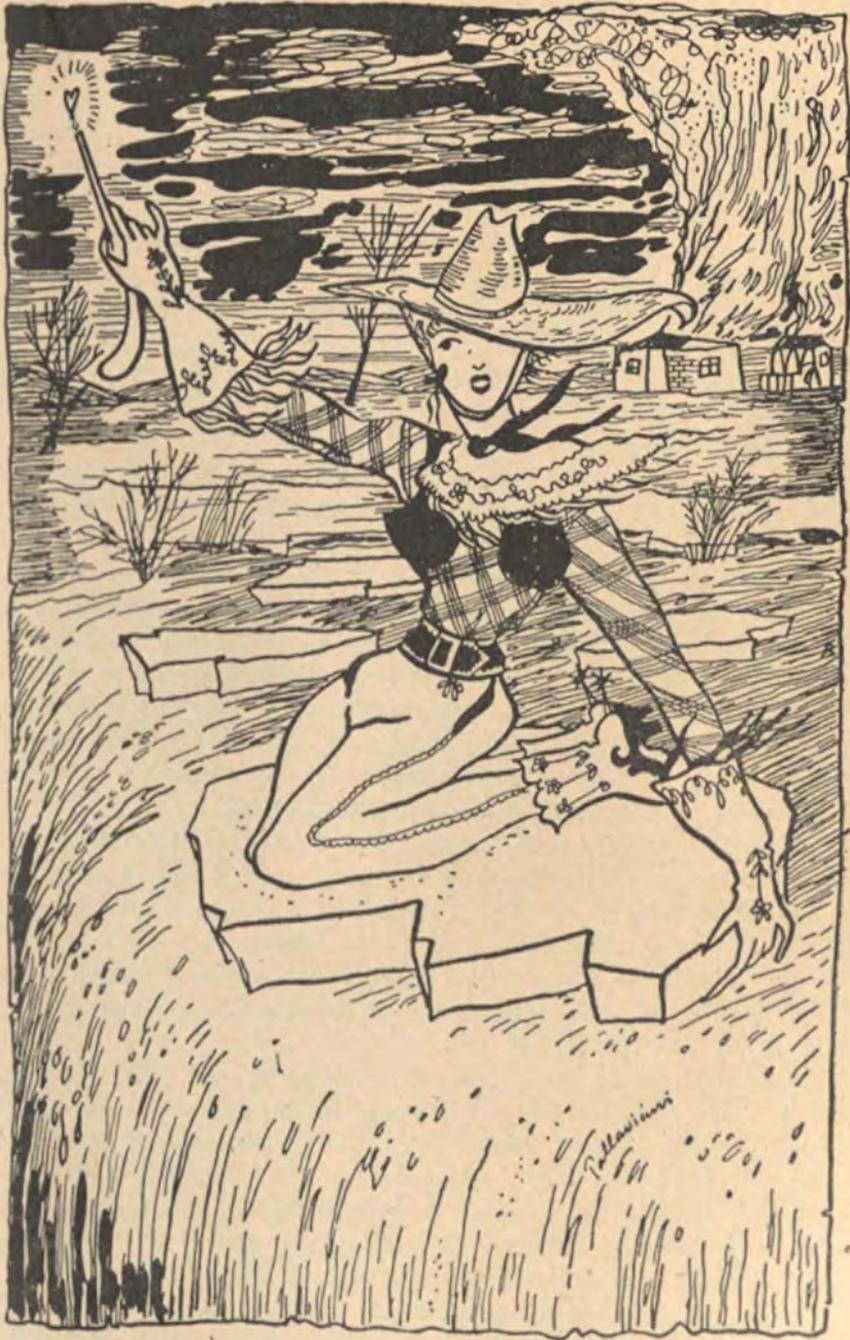
Così, ogni volta che accadeva qualcosa di simile, il Pubblico includeva il fatto nel genere « sesso ». Ma Mammina vuole ricordare a tutti che le persone che commettevano quegli affronti avevano ricevuto la loro influenza familiare molto lontano da Hollywood. Tuttavia Hollywood oggi ha già avuta la seconda generazione nata e cresciuta qui e bene incollata dei nostri ideali. Perciò fra noi Stelle del Cinema di adesso sono rimaste ben poche stravaganze che invece esageravano allora quando i salari erano altissimi e non esistevano tasse sul reddito. Come quando, ad esempio, Baby Peggy, all'età di tre anni, percorreva Hollywood Boulevard in una limousine blu cielo con una placca d'oro massiccio incisa con il suo nome sulle portiere e delle tendine di pizzo sui finestrini. E Tom Mix ordinava a un gioielliere di segare la cima di un diamante enorme e di farci il vetro per l'orologio da polso della signora Mix, che era quella buttera di sua moglie. E il favoloso Hope Hampton ordinò di copiare in veri diamanti la « Corona di Spine » del Nostro Signore per indossarla in uno dei suoi films.

Oggi noi stelle del Cinema ci contentiamo di appartenere al nostro riservatissimo Club, di dirigere le nostre idee su false righe politiche, di darci alla pittura, o di scrivere libri (come la tua Mammina), o spesso di comprare e possedere un Picasso, così come il Decoro ha finito per prendere il posto della stravaganza individuale.

E Mammina vuole che tutti si rendano conto che il Pubblico ha sempre gettato fango sul Sesso che oggi, assolutamente, Hollywood infanga non più tanto perché ci siamo accorti che tutte le Cose più Sacre nella Vita sono il risultato del Sesso, come la Maternità e l'Infanzia e il « Topo » di Mammina. Senza contare che anche le nostre Scritture stesse dicono: « L'uomo non vive di solo pane ».

Così Hollywood ha riconosciuto il fatto che una grande porzione del nostro Pubblico di tutta la Nazione, sia in lungo che in largo, non deve godere di una sufficente Vita Sessuale a casa propria e che siccome devono essere il tipo di persone migliori, che formano la spina dorsale della Nazione, deve per forza ricorrere ai film di Hollywood per soddisfarla. Ma al contrario delle persone che pensano che il Sesso sia una brutta cosa, Hollywood, oggi senza eccezione lo rende invece grazioso.

Mammina, poi crede nella Grande Legge dell'Unità che insegna che

La parte di Chystal Carruthers in Adrift on the Rio *(Alla deriva sul fiume) era graziosa ma non aumentò granché la statura di Mammina come attrice.*

quando la gente trattiene i propri Pensieri e li pensa forte forte, i Pensieri si materializzano e i Pensatori ricevono quello che chiedevano con i Pensieri. Perciò,Topino caro, sento che tutti i pensieri concreti di tutti gli uomini incompiuti di questo mondo si sono coagulati per produrre la tua Mammina.

Ma oltre il lato idealistico di Hollywood c'è un altro lato, che spesso esige il coraggio di tutti. Perché, tanto per dire, quando noi Stelle del Cinema ci troviamo in qualche pasticcio o scandalo, Hollywood sembra diventato un vulcano che ti sputa addosso fuoco mentre ogni volta che uno studio non ci rinnova l'opzione Hollywood sembra diventata fredda come un ghiacciaio deserto. Qualche volta ha veramente un terremoto vero e proprio, poi, che fa crollare gli edifici e quei pochi che non vengono distrutti da qualche Impresario Edile li abbatte di nuovo a metri cubi per volta che spesso includono intere fette delle Colline di Hollywood stesse, per cui il risultato è che non abbiamo mai un posto permanente cui affezionarci come San Francisco ha il Golden Gate o Parigi il Sacro Cuore o il Kentuchy ha il suo Derby. E il solo luogo storico che abbiamo è Hollywood Hotel, ma è difficile diventare sentimentali per un posto che oggi è occupato soltanto da turisti economici del Kansas o dell'Illinois.

Quindi Mammina non vuole che il suo Topino ami Hollywood dal punto di vista del Sesso perché la prima esigenza di ogni amore sentito è che la persono debba prima rilasciarsi. Ma Hollywood è così piena di sorprese che anche un contratto a lunghissima scadenza non permette rilassamenti di sorta. E così tutte noi Stelle del Cinema, e i Nostri Cari che vivono sui nostri salari, e i membri dei Sindacati Tecnici che dipendono dallo spettacolo, e le Insegnanti di Dizione e le Scuole di Danza, e gli Impiegati dei Luoghi di Lusso e dei Locali Notturni, e gli Agenti e i Negozi che dipendono dagli incassi dei film di tutta la nazione, tutti hanno la sensazione di trovarsi di fronte a un Idolo Spietato che o devono colpire al primo colpo o davanti al quale conviene battere in ritirata.

Ma d'altro canto, Piccolo Topo Mio, qualunque cosa si dica su Hollywood, ricordati che devi rispettarla perché Hollywood ha cambiato il corso della Civiltà di tutto il mondo intero.

Quando Mammina fece un viaggio in Europa, si sentì molto orgogliosa quando arrivò a Parigi e scoprì che tutte le Mademoiselle portavano gli occhiali cerchiati in osso come si portavano a Hollywood. E che tutti i negozi sui grandi boulevards raccomandavano gli « Autentici Abiti Sportivi di Hollywood » e che nei saloni dell'Alta Moda tutte le modelle francesi portavano le maniche imbottite per assimilare i muscoli che si trovano invece a seimila miglia di distanza, sulle spalle di Greta Garbo.

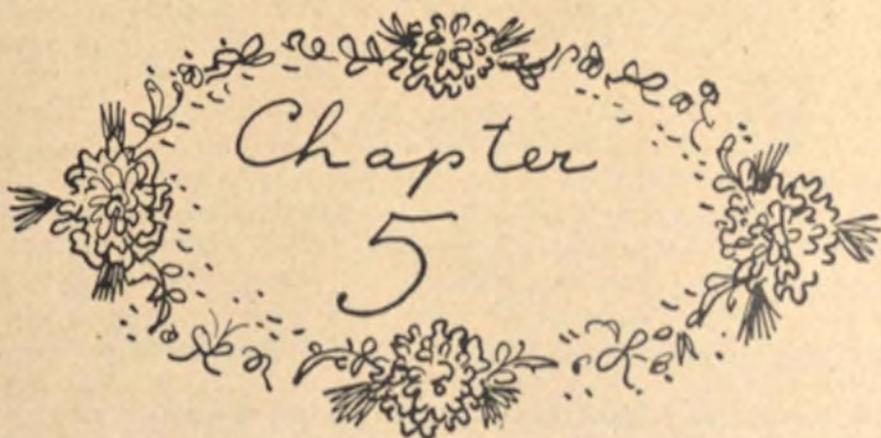
E quando Mammina ritornò a casa da quel viaggio, feci amicizia con un professore danese che andava a un congresso filosofico a Harvard e

Mammina gli disse come io avrei tanto voluto fare i miei film un po' più artistici per il gusto europeo e gli chiesi di consigliarmi che cosa avrei potuto fare in proposito. E quel filosofo rispose:

« Niente! »

Perché disse lui a Mammina, tutta l'Europa doveva a Hollywood un grande Debito Intellettuale dato che i nostri film erano appena arrivati in tempo a salvarla nel momento in cui stava diventando stanca e scettica. E disse che anche lui, sapeva che creature come « Effie Huntriss », che esistevano veramente e vivevano e respiravano e brillavano al Sole della California, erano riuscite a far sparire le snobberie intellettuali di quegli europei e li avevano costretti a credere nell'invincibile realtà delle Novelle delle Fate.

Perciò, Piccolo Topo, Mammina vuol ribadire, una volta per tutte, le critiche che la gente fa sul suo conto dello svago che la Capitale del Film offre al mondo e che loro dicono semplicemente infantile. Che le Nostre Scritture non dicono forse: « Ammenoché non diventiate Bambini, non entrerete nel Regno dei Cieli? ». Senza contare che mentre una massa di gente, fuori del nostro ambiente del Cinema, sono infantili in una maniera assolutamente delinquenziale, facendo cadere Cortine di Ferro e Bombe Atomiche, noi ragazzi di Hollywood, alla peggio, siamo soltanto un po' vivacetti.

E la tua Mammina crede che quando verrà il momento per tutti noi di raccogliere la nostra ricompensa e il Nostro Creatore dovrà giudicare i bambini delinquenti che mandano avanti il Governo di questo mondo e noi « bambini » di Hollywood, i Cancelli Perlati del Paradiso assomiglieranno più all'angolo fra Hollywood Boulevard e Vine Street che all'entrata del Palazzo delle Nazioni Unite.

Ogni volta che viene a visitarmi, Dockie Davis dà a Mammina la solita prescrizione senza mai cambiarla, la quale prescrive una Vita Normale in Pace e Armonia che assicuri l'arrivo di Topino senza incidenti, perciò ieri ebbi il genere di giornata che Dockie dice che non dovrei mai avere per nessun motivo, perché di primo mattino, quando il Sole scivola attraverso ogni intersizio delle perziane e io sentivo che forse la giornata sarebbe potuto inziare allegramente, io presi *Cinema Daily* e lessi una notizia in cui diceva che era stata la moglie di Lester ad assumere i detettive per sorvegliarmi.

Bè, naturalmente mi ha depresso molto il pensiero che Papà non gli era importato nulla di Mammina fino al punto di non assumere lui i detettive per sorvegliare me, ma dopo una pastiglia di benzedrina mi sono sentita più ottimista e allora cominciai a formulare un piano per far tornare Paparino al suo Topo e decisi che se lui e io potevamo avere un colloquio nella Pace e nella Quiete della casa in cui eravamo stati felici, per un po' di tempo almeno, forse saremmo tornati a vivere insieme.

E proprio in quel momento, come fosse la risposta della Grande Legge dell'Unità, sentii Clyde muoversi nella sua camera, per cui mi alzai in silenzio, mi misi un negligé meno scollato e scivolai nella stanza di Clyde.

Ma non era lui, tuttavia il suo cameriere Andy, che era venuto a prendere la collezione di Pipe che Papà aveva dimenticato quando ci aveva lasciati. Perché Andy mi disse che Clyde era stato eletto proprio allora « Il Gentiluomo Distinto » e quindi aveva bisogno di tutte le sue pipe onde posare per la fotografia che poi sarebbe stata adoperata come reclame per

una marca di whiskey. (Clyde ha un'aria così virile quando si fa fotografare con una pipa in mano che si farebbe piuttosto fotografare senza il suo frontino che senza pipa).

Ora siccome la compagnia di Andy mi mette sempre di buon umore, pertanto gli dissi di sedersi e di raccontarmi che cosa stesse facendo il padrone in questi giorni, ma tutto quello che Andy fu capace di dirmi fu:

« Oh, la solita cosa, naturalmente ».

E quando cercai di metterlo con le spalle al muro, non seppe far altro che aggiungere:

« Signora, lei sa quanto e meglio di me che cosa faccia di solito il Signor Babcock! »

Allora chiesi ad Andy che cosa ne pensava se Clyde e io fossimo tornati assieme. E Andy disse:

« Se posso sopportarlo io Signora, immagino che possa sopportarlo lei. Tanto più che io non ci sono neppure obbligato ».

Così ci facemmo due risate e Andy disse che era meglio che andasse perché fra poco Clyde sarebbe arrivato allo stabilimento e Clyde adora iniziare la giornata di buonumore ascoltando i commenti di Andy su che bel fisico abbia, mentre Andy lo aiuta a vestirsi. Allora dissi a Andy che andasse pure e facesse del suo meglio per impedire che i complessi del padrone divenissero inferiori. Allorché Andy disse:

« Forse il Signor Babcock non ha nessun complesso di inferiorità, Signora. Forse è soltanto semplicemente inferiore ».

Così ridemmo di nuovo, ma mentre Andy stava per andarsene io ebbi un'idea improvvisa e gli chiesi se quando andava allo stabilimento avrebbe detto a Clyde che volevo tenere le sue pipe a capo del letto per ricordo e che non le avrei consegnate a nessuno che non fosse lui in persona.

Andy anche, allora, capì quanto Clyde sarebbe stato felice di ricevere un tale complimento da chiunque, e lui pure pensò che era un'ottima idea. Ma mentre Andy portava la rastrelliera delle pipe di Clyde sul tavolino a capo del letto, mi disse:

« Signora, ha mai annusato queste pipe? ».

E l'odore al quale si riferiva Andy era vero. Così gli dissi di metterle pure fuori sul balcone e che non appena avrei sentito arrivare la macchina di Clyde le porterei e le metterei dentro al posto io. Mentre se ne andava Andy si fermò e mi disse ancora:

« Sarà meglio che tenga un occhio aperto su quelle pipe, Signora, o questo clima della Californa può anche darle delle sorprese ».

E di nuovo Andy aveva ragione perché le pipe significavano per Clyde più d'ogni altra cosa, eccettuata la sua dentiera (per la quale, naturalmente, un uomo non può sentire l'orgoglio del possesso) e se ne vantava conti-

nuamente in Pubblico. Perciò promisi a Andy di tener d'occhio non solo le pipe ma anche il cambiamento di tempo.

Bè, dopo che Andy se ne fu andato me ne stetti a letto a formulare la maniera migliore per far di nuovo innamorare Clyde di me, ma mi resi conto quanto sarebbe stato difficile, perché il solo fatto che lui avesse trascurato tutte quelle sue pipe dalla sua partenza in poi stava a provare quanto fosse stato assorbito da Inga Swansen.

E il ripensare alla bellezza di Inga mi fece venire il timore che ci sarebbe voluto ben più Sesso Appiglio di quello che abbia Mammina per allontanare Papà da quella là. Perché ci sono due tipi di « bellezza » fra le Stelle del Cinema: uno è il tipo che fa assumere agli uomini un contegno scollacciato e provoca i commenti dei Cinici della Radio (come fanno con Mammina e Jane Russel); l'altro tipo è di poche Stelle, come Olivia De Havilland, che sono belle senza essere attraenti (sul tipo di Monna Lisa e della Venere D. Milo) e che agli uomini fanno venire pensieri essenzialmente idealistici.

Ma il tipo di Inga Swansen è di essere allo stesso contempo bella e attraente, che è una combinazione veramente invidiosa perché i lineamenti di Inga sono così classici che riempono lo spettatore di riverente ammirazione, mentre dall'altra parte quella ha delle sopracciglia così lunghe che nessun Pittore o Scultore avrebbe mai osato profanare un'opera d'arte con della roba così vistosa. Così fininisce che la Profanazione neutralizza gli Idealismi e la combinazione che ne esce fuori diventa così eccitante che uomi, ragazzi e (così si dice) anche altre persone non riescono più a controllarsi.

Bè, dopo un po' riuscii ad allontanare dalla mente i tristi pensieri di Inga, ma tristi pensieri d'altro genere presero il loro posto. Perché Mammina conosce Clyde così bene che potevo immaginarmi come si sarebbe preoccupato per la Pubblicità che gli sarebbe caduta addosso con l'arrivo del Topino, in quanto avrebbe riportato inevitabilmente a galla i due figli che Clyde aveva avuto da una moglie nel periodo della sua pubertà, che adesso sono così cresciuti che stanno in collegio a Boston.

Così, a ripensare a tutti i problemi che Mammina deve risolvere prima che riesca a dare al suo Topino, una Normale Vita Famigliare, mi venne una tale eccitazione che dovetti telefonare a Dockie Davis, il quale mi disse di prendere una pastiglia di fenobarbitolo e qualora non avesse fatto affatto effetto di prenderne un'altra. Allora dopochè una pastiglia non smise affatto di farmi tremare, Mammina ne prese un'altra e questa funzionò talmente bene che dopo un po' mi assopii. E mi svegliai solo quando mi resi conto del picchetto della pioggia.

Bè, per un po' il rumore della pioggia fu quasi un calmante ma non appena mi concentrai lentamente, mi accorsi che cadeva piuttosto veloce-

mente e solo allora, istintivamente, pensai alla rastrelliera di pipe di Paparino. Però, metre balzavo fuori dal letto per precipitarmi sul balcone a recuperare le pipe, il tuo Paparino in persona entrò dalla finestra del balcone reggendo in mano le sue pipe gongolanti di pioggia. (Perché era successo che nel frattempo che Mammina dormiva, lui era arrivato e aveva cercato la rastrelliera delle pipe sul tavolino a capo del letto e quando non riuscì a vedercela si era messo a cercarla e l'aveva ritrovata fuori sotto la pioggia).

Ebbene, tutto quello che mi riuscì di fare fu di restarmene là ritta in piedi come una scema, tentando disperatamente di cercare una scusa qualunque che potesse passare per complimento, ma le parole non mi venivano, senza contare che Clyde attaccò subito a coprirmi di rimproveri come fa sempre quando si sente colpevole, e facendolo a voce più alta e con molte più parole di quel che non riesca a me.

E poi, come se non avessi mai sentito tutti i dettagli così tante volte che non riesco neppure a ricordarmeli più, Papà prese a dirmi come quella sua Particolare Pipa Favorita fosse fatta di vera schiuma di mare, e importata per di più, che era stata scolpita dagli svizzeri da un solo grande pezzo di schiuma della Meerschaum.

Ma quando me la gettò ai piedi per dimostrarmi quanto fosse resistente, la sua Pipa Favorita si separò in due dove il mastice si era dissoluto con la pioggia e lui invece di prendersela con il negozio di pipe dove l'aveva comprata e che lo avevano fatto fesso, se la rifece con me e mi disse anche che quando Andy gli aveva detto che io tenevo sempre la sua Collezione di Pipe accanto a me a capo del letto, lui aveva sentito di essere così esiziale alla felicità degli altri che si era precipitato a casa per sentirselo dire da me personalmente e che forse avremmo potuto anche rimettere le cose a posto fra noi due, ma, quando aveva visto la sua Preziosa Pipa di schiuma sotto la pioggia aveva subito capito che non avremmo potuto più vivere in Armonia assieme.

E quindi Clyde aggiunse:

« Effie, tanto vale che ti dica che in queste ultime settimane ho vissuto tramite la crisi più seria della mia vita ».

Bè, io non volevo dire a Clyde che ormai avevo capito tutto su lui e Inga perché tanto lo avrebbe preso per un insulto alla sua abilità di simulatore della quale è insolitamente orgoglioso, perciò per non urtarlo gli chiesi soltanto di che crisi si tratterebbe, questa volta.

E lui continuò:

« Effie, forse questo non è il momento più adatto per dirtelo ma il giorno in cui mi sono accorto che il tuo affetto per il bambino diventava intenso quanto il tuo affetto per me allora ho capito che il nostro matri-

monio non era quella perfetta unione che io speravo che avrebbe potuto essere ».

A questo punto Mammina sentì che nulla avrebbe impedito alla rottura di accadere adesso così mi arrampicai con tutte le mie preoccupazioni sul letto e m'infilai dentro per rendere più comoda al mio Topino la scenata in arrivo. Clyde, senza scomporsi, proseguì:

« Credo che ogni individuo in questo mondo sogni un giorno di trovarsi la compagna ideale. E io non mi sono mai considerato diverso da tanti altri comuni mortali individui di questo mondo, non è vero? ».

Allora risposi a Clyde con la risposta che sentivo lui esigeva e dissi: « Sì ».

E Clyde continuò a dire:

« Intendiamoci, Effie, non voglio affatto negare che tu sia stata adorabile, anche se più che altro come una bambina, ma dopo tutto io sono un uomo fatto, con le dimensioni di uomo, e sono anche un'artista, il quale come tale, ha degli obblighi verso il suo Pubblico ».

Qui Clyde si fermò e tirò fuori dalla tasca un pezzetto di carta che era il foglio di un calendario che qualche Ammiratore gli aveva mandato lo scorso Natale con una bella frase su ogni pagina che di colpo aveva fatto di Papà un assiduo lettore e uno studioso. Così mi dette quel foglio in modo che potessi leggermelo da me, quasi una prova stampata che tutto quello che lui desiderava è sempre giusto. Perché il foglio diceva:

« Che ciascuno diventi quello per il quale è stato capace di divenire; arrivi, se possibile, alla sua massima estrinsecazione; superi ogni ostacolo evitando tutte le compagnie non congeniali, specie se nocive; e si mostri in tutta la sua natura e con tutte le sue risorse, qualunque esse siano. Carlyle ».

Bè, mentre lo leggevo non potei fare a meno di ricordarmi dei giorni passati in cui Paparino chiamava la tua Mammetta con il soprannome di "Gattina", che è alquanto diverso dall'esser definita "compagnia nociva", in fondo.

Allora, mentre mi sforzavo di non far tremare il labbro inferiore, Clyde prese a passeggiare nervosamente in su e in giù come fa sempre quando nel succoscente cerca di trascurare il fatto che ha torto. E continuò a dire che aveva trovato qualcuno capace di aiutarlo ad arrivare alla più alta vetta che la sua statura poteva raggiungere e la sua voce si tinse d'orgoglio quando annuciò che il "Qualcuno" era la favolosa Inga Swansen e che la cosa che li aveva uniti era nientemeno che Shakespeare.

Io allora cercai educatamente di dare a Clyde l'impressione che il suo drammatico annuncio era una sorpresa per me, ma poi mi venne in mente di ricordargli di come eravamo felici quando aveva cominciato a studiare la parte, mentre lui se ne stava disteso qui sul letto a imparare Shakespeare recitandomelo tutta la notte di seguito.

Ma Clyde mi ha allora fatto notare che quando la studiava con me non aveva mai pensato che il ruolo gli offriva molte opportunità, ma che aveva cominciato a scoprire che Shakespeare era più grande di quel che lui non si fosse mai accorto che fosse non appena aveva preso a recitarlo con Inga.

Io allora ho chiesto a Clyde di sedersi e di ascoltarmi lui, una volta tanto, e ho cercato di fargli capire che era semplicemente il Sesso Appiglio a farglielo credere, perché infatti, a furia di starmene distesa a letto e tutta sola, avevo molto tempo per pensare e mi ero finalmente resa conto che noi tutte Stelle del Cinema, le quali basiamo la nostra Vita Privata sul Sesso Appiglio, e tutti i nostri sceneggiatori, che basano le loro sceneggiature sul medesimo, abbiamo finito col confondere le idee non solo a Hollywood ma all'intera Nazione, facendo sembrare il sesso come qualcosa di insolito.

Allora Clyde mi ha chiesto chi diavolo ero io per prendere una tale improvvisa posizione contro il Sesso?

Allora io gli ho detto che la Morale ha un valore più autentico quando viene praticata dalle persone le quali hanno dovuta impararla faticosamente, come ho fatto io, perché, gli ho detto, anche se il mio aspetto personale non mi avesse insegnato niente, è certo che mi ha insegnato che il Sesso non dura sempre.

Perciò implorai Clyde di cercare di capire che entrambi noi due stavamo per entrare in una Nuova Fase della Nostra Vita e che avremmo dovuto vivere una Vita in cui il nostro Topo potesse crescere in Armonia e forse anche nutrire del rispetto per la sua Mammina e il suo Paparino, e quindi gli chiesi che per favore non confondesse le idee al nostro Topino con un divorzio che sarebbe stato soltanto la riprova di un carattere fievole.

Bè, ogni volta che Clyde si sente colpevole nel suo succoscente riesce sempre a pensarne una delle sue che anche Mammina non può fare a meno di esserci d'accordo. E questa volta fu:

« Trovi che Giulio Cesare fosse un fievole? E anche Napoleone?».

Per essere onesti Mammina dovette dire:

« No ».

Allora Clyde disse:

« Bè, allora ti dirò che Cesare divorziò! E anche Napoleone! E così pure Douglas Fairbanks! ».

E a questo punto si avviò verso la porta dove si fermò sulla soglia per dirmi:

« Effie, in tutta franchezza, non ti ricordi che la nostra Vita in comune sarebbe soltanto un'unico bisticcio continuo? Perciò, se vuoi avere il bambino in santa Pace, è meglio che io me ne vada ».

E Paparino se ne andò. Per cui non mi restò altro da fare, per amor del mio Topo, che prendere ancora alcune pasticche di fenabarbitolo.

Dunque, tutta la settimana scorsa, caro Topo, la casa è doventata molto calma come succede sempre quando smette di essere piena di fracasso. Perché il secondo stesso in cui Lester lesse che era stata sua moglie a far mettere quei detettive alle mie calcagna nella depandance di Mammina, i detettive sparirono per cui deve essere stato lui a farglieli ritirare.

Ma allora la casa divenne un po' troppo calma. Quando una Stella si mette a letto, infatti, non c'è più alcun motivo perché i telefoni trillino ogni minuto e che il giardino e il parco vengano invasi da tipi che ti vogliono fotografare nella Pace e Quiete del tuo ambiente. E Morrie mi ha anche costretta a interrompere le visite degli ammiratori, che talvolta ti rimangono fedeli anche dopo mesi che ti sei momentaneamente ritirata, perché Morrie dice che il Sud fa gola pure ai Gangster (i quali amano il sole quanto chiunque altro e sono uno po' troppo inclini ad usare il tuo Club degli Ammiratori come « mascheratura » per entrarti in casa e adoperarla come base di operazioni). Senza contare che gli amici personali vengono a trovarti di rado per via che le distanze di Hollywood sono così lontane tanto dall'una come dall'altra.

La delusione più notevole che i Turisti ricevono, infatti, è quando scoprono che Hollywood non è altro che una delle innumerevoli località che noi cittadini definiamo " Hollywood " per " mascherare " tutto l'insieme. E la località più grande non è affatto Hollywood, bensì Los Angeles che in spagnolo significa la Città degli Angeli, i quali indossano sempre una aoreola di fumebbia, la quale è un miscuglio di fumo e di nebbia aggiunta alla polvere e insaporita con tutte le sostanze chimiche di tutte le industrie

in pieno sviluppo, e questo succede perché Los Angeles è circondata da colline che hanno la forma di un gigantesco bricco da caffè con Los Angeles al posto dei fondi e siccome non ci tira mai troppa aria nel fondo di un bricco da caffè, la fumebbia si accumula giorno per giorno a totale beneficio di un enorme numero di specialisti per Occhio-Naso-Orecchio-e-Gola.

Dopo Los Angeles, però, la sezione più grande che viene subito appresso è Hollywood, la quale comprende diversi grandi stabilimenti cinematografici e dove qualsiasi sorpresa che una persona non riesce ad avere entro un'ora sull'Hollywood Boulevard vuol dire che non esiste. E vicino a Hollywood, stanno i famosi quartieri residenziali come Beverly Hills e Brentwood, i quali sono come dei Giardini pieni delle Ville delle Stelle del Cinema per cui qualsiasi turista che monti su un autobus che fa il giro delle Ville delle Stelle ha la possibilità di vedere le ragazze più affascinanti del mondo vestite alla buona in esangui calzoncini corti mentre che spingono davanti a sé carrettini di rete che ci sono state a fare le spesa.

Ma il quartiere più aristocratico di tutti è Belle Air, nel quale ogni casa è una vera e propria tenuta dove abitano Stelle e Magnati del Film (o altre industrie anche) ed è così vasta che i pedestri potrebbero camminare all'infinito fra tutto quel bellissimo fogliame se soltanto ci fossero dei sentieri, ma il fatto è che le lunghe distanze di Hollywood hanno talmente abituato la gente a tali svariati mezzi di trasporto che quasi tutti hanno grandemente perso l'uso dei loro arti. E i membri della Colonia inglese (come Aldous Huxley) che nessuno riesce a scoraggiare dal camminare a piedi sulle autostrade, lungo i bordi di quel traffico da capogiro, vengono assai spesso fermati dalla Polizia perché non hanno mezzo di trasporto e sono arrestati per pedestrionismo.

E ci sono tanti altri di questi posti, città, sobborghi e luoghi nelle vicinanze di Hollywood che anche quelli che sono venuti qui per prima, anni fa, e conoscono la zona come le loro tasche spesso perdono la direzione mentre il semplice turista non riuscirà mai a scoprire neppure dove si trova. Di notte poi il mistero è addirittura intensificato perché le Autorità Civiche le quali hanno fatto fare i Segnali Stradali, si vede che hanno organizzato la cosa sulla falsa riga delle illusioni ottiche schiaffando sempre il Nome della Strada di fronte a un lampione, la quale risulta in un oscuramento totale.

Quindi con le distanze così lontane sia l'una che dall'altra è molto difficile farsi visite. Quando, ad esempio, Bunny Ambrose veniva a trovare Mammina, gli ci voleva un'ora per venire qui da dove sta lei sul lago Toluca, e ora Bunny lavora per cui è troppo occupata. E alle Stelle

che non sono occupate non gli piace far visite, ma preferiscono starsene a casa a inventare scuse sul come e perché non lavorano. Poi c'è il caso di Sylvia West che vive a pochi passi vicino e che non vuole assolutamente venire a trovarmi perché ha appena firmato un contratto di Sette Anni e lei ha un carattere così dolce che odia vantarsene di fronte a me date le circostanze che io non lavoro.

Ma io mi consolo pensando che mentre Mammina se ne stava quieta e calma, l'atmosfera è stata comunque ideale per Leggere, Scrivere e Matematica, che Morrie mi ha costretto a ristudiare perché dice che se scrivo i miei assegni personalmente io, invece di farli fare a Madge, automaticamente sarò costretta a leggerli anche, e il leggerli mi fornirà di tali spaventi che in fondo, si scopre, avranno un effetto benefico, poiché per il momento l'assegno di 4.500 dollari del mio salario che il mio stabilimento mi mandava ogni settimana è stato sospeso e le cifre sui rapporti della banca non fanno che doventare più piccole, per cui oggi quando Morrie è venuto ha visto che l'ultimo ammontare sul rapporto della banca rivelava soltanto 883 dollari e 40 centesimi per mandare avanti la casa finché non sia arrivato il Topo e Mammina non ha trovato un altro contratto e abbia fatto la sua rientrata Sullo Schermo, lui ha detto che Paparino dovrà immediatamente prender l'unico fardello di tutte le spese di casa.

Bè, allora Mammina non ha potuto far altro che raccontare a Morrie di un certo accordo prenuziale che io feci con Clyde per cui lui viene assolto dalle spese fatte fuori del matrimonio. Sì, perché Clyde ha una delusione con il Matrimonio che risale dritto al tempo della sua prima moglie che lui sposò (per una scommessa fra ragazzi) a Boston, quando Clyde faceva il commesso ambulante e vendeva frigoriferi di porta in porta, e accadde che non passò molto tempo prima che il successo che lui aveva nelle varie case che visitava gli fece venire il dubbio che la sua attrazione personale andasse molto oltre la sua semplice capacità di vendita dei frigoriferi, per cui decise di sposarsi a Hollywood.

Orbene, gli alimenti che il Tribunale dei Divorzi di Boston accordò a quella prima moglie di Clyde non erano stati poi tanto devastanti, ma il momento che lui diventò un Attore del Cinema, la moglie prese il treno per la California e li fece rettificare, così prima ancora che Clyde divenisse Stella si trovò a pagare più alimenti di quel che sia decente pagare per qualsiasi uomo naturale di questa terra.

Ma mentre il tempo passava e Clyde aveva raggiunto il Rango Assoluto di Stella, egli scoprì che lavorava talmente sodo che non aveva mai un momento libero per godersi il tributo dei suoi Ammiratori e quindi pensò che sarebbe stato tonificante, dopo una lunga faticosa giornata in stabilimento, avere un'Ammiratrice a portata di mano nella propria casa, venti-

quattro ore al giorno. Il guaio è che fu così impetuoso nell'istallarcela che non fece in tempo a sapere dell'esistenza di uno statuto della California contro il Matrimonio per cui ogni marito e moglie guadagnano automaticamente ciascuno la metà del salario dell'altro, per legge e senza muovere dito.

Ma infine venne un giorno che la Seconda Moglie di Clyde cessò di essere un'Ammiratrice e prese un avvocato che si preoccupò di far sapere a Clyde di quello statuto californiano per cui etc. etc., e allora Clyde venne coinvolto nei Tribunali di Los Angeles dove ogni Giudice e membro delle giurie ha o scritto un soggetto (che è stato rifiutato) o ha cercato di fare l'attore del cinema (senza risultato), così che quando si tratta di prendere una decisione contro qualche Stella non c'è barba di vendetta che loro non commettano.

Ebbene, il momento in cui il Pubblico Ministero fece i conti e vide il forte salario che Clyde riceveva per non fare altro che all'amore con Joan Crawford della prima versione (quando era specializzata in ruoli di Ragazze Emancipate) tutti ne furono irritatissimi e naturalmente Giudice e Giuria fecero subito rapidi paragoni con i piccoli incrementi che loro guadagnavano nel tran tran quotidiano dei loro impieghi per nulla affascinati e così accadde che gli alimenti che quelli accordarono alla Seconda Moglie di Clyde batterono tutti i record degli incrementi guadagnati senza fatica (e tutt'ora vengono dedotti ogni settimana dal Tribunale prima ancora che l'assegno di Paparino lasci l'ufficio cassa dello stabilimento). L'episodio ha lasciato a Clyde una violenta fobia contro ogni voglia di ripetere la faccenda.

Quando si arrivò alla Terza Moglie, Clyde si sentì sicuro perché lei era una Stella che guadagnava molto più di lui e, secondo lo statuto californiano metà di quel danaro apparteneva legalmente a Clyde, ma lui questa volta era così innamorato che non si sognava neppure di pretendere la sua metà. Così allorché giunse il momento del loro divorzio, la Terza Moglie si precipitò dal Miglior Avvocato della Califormia e ci arrivò prima di Clyde, per cui lui si dovette accontentare del Secondo Migliore Avvocato della Califormia.

Bè, sfortunatamente per Clyde, accadde che il Giudice aveva non solo scritto un soggetto a episodi intitolato *Le Cause di Blackstone*, ma aveva anche informanto tutte le case cinematografiche che era disponibile per recitare la parte di Blackstone lui stesso e si dette il caso che proprio il medesimo giorno in cui doveva essere discussa la causa di Clyde, il

In Oriente Express la mia concezione di Fritzi Gabour, una spia famosissima, mi fece ottenere una citazione per l'Oscar.

soggetto del Giudice era stato rifiutato dall'ultima casa dell'intero territorio dell'Associazione Hollywood Film Corporations, cosicché il Giudice accordò alla Terza Moglie di Clyde metà di tutto quello che rimaneva dopo aver pagato gli alimenti alla Prima e Seconda Moglie mentre i due Migliori Avvocati della Califormia si presero il rimanente.

Ora, appena Mammina ebbe finito di raccontare i guai del tuo Paparino, Morrie parlò e disse:

« Sia quello che sia, Effie, ma per legge ti spetta la metà di quello che lui guadagna, dopo le deduzioni delle spese di giudizio, degli alimenti della Prima, della Seconda e della Terza Moglie, del mantenimento in collegio dei suoi due figlioli, delle Tasse Federali e di quelle sulla Ricchezza Mobile ».

E allora Mammina fu costretta a dire a Morrie che per ottenere il consenso di Clyde al matrimonio aveva dovuto firmare una carta con cui ripudiavano la legge dello Stato della Califormia, e quando glielo dissi potei vedere la schiuma formarglisi agli angoli della bocca dalla rabbia, ed egli disse che era tempo che io trascinassi Clyde in Tribunale, tanto a quest'ora ci doveva essere abituato. Io però gli risposi che era mia ferma intenzione di tener sacra fede a quella carta nella speranza di far tornare il Papà del mio Topino al suo posto, e allora con un'espressione che diventava sempre più feroce ogni minuto che passava, Morrie disse che se volevo rimanere alla mercè di Clyde Babcock e di un conto in banca di 883 dollari e 40 centesimi, avrei dovuto prendere un agente più mezzo scemo di lui per amministrare la mia carriera.

Allora io gli dissi che facesse pure e se ne andasse e Morrie si avviò all'uscita pieno di rabbia e si fermò sulla porta solo il tempo necessario per ricordare a Mammina che i Giorni D'Oro di Hollywood erano finiti, che i contratti erano diventati così brevi e scarsi da togliere il respiro e, onde aggiungere un'altra enfasi alla sua asserzione, Morrie uscì e sbattè anche la porta.

Così, adesso, dopo la partenza definitiva di Morrie, Topo ed io possiamo vivere in Pace e Armonia senza dovere più ascoltare argomenti spiacevoli come i 650.000 dollari di Ricchezza Mobile che Mammina deve pagare, perché Dockie Davis dice che potrebbe essere pericoloso per Topo se Mammina dovesse essere preoccupata.

Ebbene, caro Topino, per poter capire tutto su Hollywood, uno deve capire cos'è il Sesso Appiglio, perché è una delle molte cose su cui la maggior parte della gente sa meno (il che Mammina l'ha scoperto quando ha chiamato Vernon per chiedergli se poteva mandarmi qualche libro sull'argomento di qualche Scrittrice che era nata molto provvista di Sesso) e Vernon mi disse che i soli esemplari che aveva in magazzino erano un libro di poesia di una Ragazza Antica detta Saffo e un'Autrice Moderna che si chiamava Lorelei Lee (1). Così mi mandò quei due lì, ma la ragazza detta Saffo scriveva come se fosse un lupo travestito da agnellino e quello di Lorelei Lee tratta più di finanze che di sentimenti. Allora, quando telefonai a Vernon per lamentarmene, lui disse che avrebbe potuto inondare il buduar di Mammina di libri che raccontano nei minimi dettagli di come si comportano gli uomini dinanzi al Sesso Appiglio (come quel libro intitolato *The Eve of Saint Agnes* di Keats o la commedia *Venere e Adone* di Shakespeare). Ma il punto di vista opposto, quello di come le ragazze che ce l'hanno sentono la presenza delle reazioni maschili, non è stato adeguatamente esaminato. E Vernon disse infine:

« Avete l'argomento a vostra intera disposizione, cara, per cui affilate la matita e avanti ».

Bè, io penso che la maniera migliore per cominciare è di dire al mio Topino che sin dal tempo in cui Mammina divenne disponibile per l'amore, io ho sempre annullato con tutto il mio Cuore ad essere amata non *per* il mio Sesso Appiglio, ma *nonostante* il. Perché quando la Mammetta aveva circa quattordici anni e l'apice della sua pubertà cominciò a scomparire (eccettuato in quei posti dove cominciava ad aumentare), le forme di Mammina non sempre riuscivano ad estorcere dai passanti il loro verso migliore.

(1) Personaggio di due famosi libri della stessa *Anita Loos*: *Gli uomini preferiscono le bionde*, e del seguito: *Ma sposano le brune.*

E talvolta, tanto più peggiori erano i loro pensieri tanto più facilmente sembravano capaci di trovare le parole per esprimerli, per cui Mammina era costretta ad ascoltare linguaggi un po' spinti nel periodo proprio in cui la maggior parte dei bambini non sentono mai pronunciare termini tali neppure in forma audibile.

E Mammina si domanda com'è che gli uomini non si domandano mai se noi ragazze non ci si secchi talvolta di quel genere di dialogo che si basa su una scelta di parole le quali, tanto per cominciare, sono spesso monotone? Tanto più che, almeno nel mio caso, io trovo talvolta che c'è più Sesso in un'osservazione casuale sul tempo che in quelle parole là.

Ma quando ero bambina a Kansas City dove stavo crescendo, c'era sempre un posto in cui potevo trovare il genere d'amore come lo avevo sempre sognato che doveva essere e quel posto era il B.giù Palace che era un cinema nel quartiere di Mammina. Infatti, non importa di quanto Sesso Appiglio fossero provviste le Stelle della mia pubertà, tutti gli uomini nei films ci reagivano da galantomini, o se non ci reagivano da galontomini facevano una Fine talmente tragica che era una delizia vedergliela fare. E il godimento durava fin dopo che Mammina era tornata a casa e sognava ad occhi aperti di essere trattata con rispetto da Walter Pigeon.

Una domenica pomeriggio, poi, Mammina vide un film intitolato *Il Giovane Pastore Protestante* (2) e in quel film il giovane pastore protestante mancava talmente di aggressività che persino una ragazza zingara si vedeva costretta a provocarlo. E quando veniva il momento culminante e il giovane pastore protestante si arrendeva e ci dava finalmente dentro, lo faceva in una maniera tale che impediva al Sesso di essere censurato persino poiché si limitava a baciare la ragazza leggermente in fronte mentre col dialogo epitomizava sia la galantomeria che l'ardore erotico chiamandola « Caruccia! ».

Così, finché il film fu dato nel quartiere di Mammina andai a vederlo anche quando dovevo far saltare fuori i soldi dal denaro che mia Madre mi ci mandava a far la spesa.

Poi, un bel giorno, alla scuola in cui andavo a Kansas City accadde qualcosa di straordinario perché quel bel giorno apparve un nuovo Insegnante che si chiamava Prof. Russel Sudbury e quando Mammina lo incontrava nel corridoio io cominciai a chiedermi chi mi ricordasse. Allorché improvvisamente Mammina mi ricordò tutto d'un colpo a chi assomigliava il Prof. Sudbury il quale sebbene fosse molto più alto, la sua personalità era quasi identica alla versione cinematografica di quel Giovane Pastore Protestante.

(2) *The Little Minister*, nel testo. In Italia *Amore tzigano* ('35) con Katherine Hepburn e John Beal.

E fu allora che qualcosa di ancora più insolito accadde. Un giorno, il Prof. Sudbury che insegna Algebra (la quale era inclusa nei corsi superiori che Mammina non raggiunse mai) cominciò a istituire una materia nuova alle cui lezioni era costretto ad assistere l'intero corpo di tutti gli studenti, e la materia nuova erano delle lezioni sulle Scritture tutti i venerdì mattina. Bè, il primo Venerdì mattina quando Mammetta tua guardò il Prof. Sudbury, egli aveva un'aria così innocente, là in piedi sulla pedana mentre leggeva il Primo Capitolo della Bibbia, che non aveva bisogno d'altro che di un'effetto di luce sui suoi pallidi capelli rossi e sarebbe somigliato a un Santo con l'aureola.

Comunque il Prof. Sudbury aveva inventato un sistema per cui ogni volta che noi studenti imparavamo un versetto della Bibbia vincevamo una piccola cartolina religiosa e dopo, chi aveva vinto venti cartoline piccole le dava a lui e lui ci dava una cartolina grande e il giorno prima delle Vacanze Pascuali, lo Studente che aveva vinto più cartoline grandi avrebbe ricevuto una Bibbia che gli sarebbe stata donata in persona dal Prof. Sudbury.

Così ogni giorno Mammetta passava tutto il tempo a imparare versetti della Bibbia e la sua dilligenza cominciò a essere ricompensata perché ogni volta che incontravo il Prof. Sudbury nei corridoi o per la strada lui mi faceva sempre dei complimenti sulla mia proficenza.

E Mammina sognava spesso di trovarsi sola col Prof. Sudbury in qualche delizioso esterno all'aria aperta dove la nostra conversazione sarebbe consistita in commenti sullo Scenario e sui Fiori e gli Uccelletti fin quando nel momento culminante il Prof. Sudbury mi avrebbe toccata leggermente sulla fronte e mi avrebbe detto « Caruccia », dopo di che io chiamavo il Prof. Sudbury « Russel » e lo ringraziavo.

Bè, quando finalmente giunsero le Vacanze Pascuali, Mammina aveva battuto tutti i record per l'accumulamento di cartoline religiose grandi, così che quando m'innoltrai fra le seggiole per ricevere la Bibbia-premio dalle mani stesse del Prof. Sudbury, l'eccitazione di Mammina poteva a mala pena essere frenata. Dopo il servizio religioso, poi, allorché il Prof. Sudbury disse a Mammina di andare nella sua aula a ricevere le sue congratulazioni personali per tutti i versetti che avevo imparato, il mio cuore martellava talmente che quasi non avrei mai pensato di poter resistere all'estasi di penetrare in quel settimo Cielo.

Ma Mammina non aveva nemmeno fatto in tempo a mettere il piede nella aula del Prof. Sudbury che quello prese a comportarsi nella stessa maniera di quelli altri uomini nei quali avevo sempre suscitato il lato peggiore. Finalmente, però, riuscii a svincolarmi sana e salva dalla sua stretta e corsi per tutta la strada fino a casa dove piansi l'anima mia.

Alla fine delle Vacanze Pascuali quando Mammina dovette tornare a scuòla e incontrare di nuovo il Prof. Sudbury dovemmo evitarci l'un altro con lo sguardo e la faccia del Prof. Sudbury doventava rossa come quella di Mammina e lui aveva un'aria così colpevole che alla fine non potei fare a meno di provare compassione per il poveretto.

Ad ogni modo le cose proseguivano così finacché la nostra scuola non organnizzò il pic-nic del 4 Luglio e quel giorno, nel recarci sui luoghi del pic-nic, Mammina tua si trovò nello stesso autobus del Prof. Sudbury e costui aveva un'aspetto così affranto che io presi a preoccuparmi di rovinargli il pic-nic perciò, dopo la colazione, quando giunse il momento di divertirsi davvero, io saltai sulla medesima altalena che lui ci era salito sopra e gli dissi di non essere tanto preoccupato dell'accaduto perché io ero talmente abituata a quel genere di aneddoti che ormai non riuscivano neppure più a sorprendermi.

Allora il Prof. Sudbury accettò le mie scuse e quindi passò tutto il pomeriggio a far visitare lo Zoo a Mammina dandole spiegazioni scientifiche sulla vita degli animali selvaggi. Ma la sera, mentre il Prof. Sudbury avrebbe dovuto godersi i fochi d'artificio, riattaccò di nuovo a sentirsi così umiliato della sua condotta verso di me che, finalmente, per confortarlo, Mammina si arrese a farci l'amore.

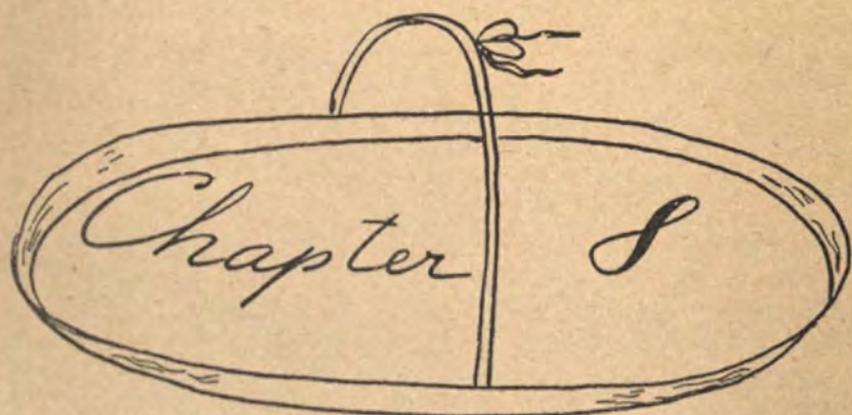
E dal quel giorno, sembra, Mammina dovette accettare gli uomini alle condizioni che vogliono loro. E Mammina durante la Guerra, quando estraevo il lato migliore delle nostre Forze Armate recitando una poesia che diceva ai nostri ragazzi che « l'uomo che vale veramente è quello che mantiene il suo sorriso quando le cose vanno per il peggio », i loro fischi d'approvazione erano così forti che io non riuscivo mai a far loro comprendere la profondità del significato della poesia.

Finalmente una sera fatale, Mammina ebbe la grande occasione di incontrarsi con un numeroso gruppo d'omini alle condizioni che volevo io. Quella sera eravamo arrivati a un campo di soldati per i quali dovevamo dare uno spettacolo durante un improvviso oscuramento così che chiesi a Bob Hope di non dire ai ragazzi chi ero io lì al buio e di non pronunciare per nessun motivo il mio soprannome di « Il Busto ».

Bè, Bob fu d'accordo, ma non potendo vedere Mammina al buio, i soldati cominciarono a urlare così forte credendo di aver riconosciuto la voce di Zazu Pitts che le mie parole non furono udite meglio di quel che lo erano

Il primo film in cui Mammina tua ebbe la parte principale, The nude deal *(Accordo nudo), era stato realizzato prima ancora che Mammina divenisse celebre o anche soltanto bionda.*

quando le luci erano accese. Così l'episodio mi ha fatto realizzare che ogni volta che voglio incontrare degli uomini alle condizioni che voglio io, la cosa invariabilmente finisce nel nulla.

Ma col passare del tempo io imparo sempre di più sull'Ordine Divino e comincio a pensare che le Stelle come Mammina sono Strumenti di un Piano Cosmico, perché fra il pubblico di ogni cinematografo c'è sempre una grande maggioranza di Ragazze non abbastanza fornite di Sesso Appiglio per provocare le intenzioni dei loro compagni per cui c'è sempre bisogno di qualcuno come Noi per fornire la spinta iniziale a quei giovanotti col sistema della nostra Remota Presenza sullo schermo.

Bè, ogni tanto, Topino mio, la Natura fa qualcosa per confermare la Regola che le cose buone accadono tre alla volta perché questo è proprio quando accadde la settimana passata. La prima cosa buona fu Giovedì, quando Morrie telefonò per dire a Mammina che non appena ci aveva lasciati si era pentito e aveva voluto scusarsi per cui disse che avrebbe voluto rifar pace e tornare da noi e io ero molto commossa, ma siccome sento che Morrie sarà sempre un elemento disturbatore perché, sono abbastanza psicologica per leggere i pensieri di Morrie che non saranno mai armoniosi sull'argomento del tuo Paparino, anche se si controlla, così lo ringraziai e gli dissi che avremmo tirato avanti benissimo senza di lui, il quale però avrebbe potuto occuparsi del mio Ritorno allo Schermo quando sarebbe stato il momento opportuno, e di non preoccuparsi di noi nel frattempo.

Ma quando avvenne la seconda cosa buona fu quasi miracolosa perché quella stessa mattina telefonò il tuo Paparino e mentre Mammetta se ne stava distesa tremando dal piacere di riudire la sua voce, Paparino mi disse quanto fosse dispiaciuto che il nostro matrimonio non avesse funzionato bene a mio vantaggio e poi disse anche che gli piaceva avere la riputazione di un fuori legge ma che avrebbe violato il nostro Patto Prenuziale e mi avrebbe passato dodici dollari e mezzo alla settimana.

Bè, è proprio da Papà aver scelto una cifra così strana. Infatti Mammina poteva chiudere gli occhi e se lo vedeva benissimo combattuto fra la decisione di passarci dieci dollari al mese (che però, lui temeva, lo avrebbero fatto apparire in una luce poco favorevole) e quindici (che francamente non si sarebbe mai potuto permettere). Per quindi aveva fatto i calcoli di quanto zio Sam gli avrebbe permesso di ritrarre dalla sua Imposta

sull'Entrata, dopo tutti gli altri deficit, e vennero fuori dodici dollari. Ma poi un senso di generosità lo aveva sopraffatto e ci aveva aggiunto i cinquanta centesimi. E conoscendolo bene come lo conosco io, fece venire le lacrime agli occhi della tua Mammina perché tutto è relativo e il fatto che il tuo Paparino abbia evoluto una qualsiasi cifra di denaro a una ulteriore moglie in più lo fa quasi circoscrivere nella categoria dei Santi.

Per la verità io avevo detto a Paparino di non farne di nulla poiché se avessi avuto bisogno di qualcosa gli avrei sempre potuto telefonare, ma lui aveva insistito e io ho il sospetto che lui avesse paura che telefonandogli io, gli avessi chiesto una cifra di denaro maggiore di quella che lui poteva o voleva spendere.

E infine, quella sera stessa, avvenne la terza cosa buona perché verso le dieci Vernon passò a farmi una visita mentre tornava a casa sua dal cinema e nell'avvicinarsi alla nostra abitazione notò che il serviziame di Mammina stava dando un Ballo in Maschera nelle estremità più basse della casa.

Bè, Mammina aveva sì sentito il fracasso che facevano fin dall'ora del cocktel, ma quelli erano la Servitù Bianca che, tutti sappiamo benissimo, non aspettano altro che un'occasione qualsiasi per dare una festa appena appena che si sentano sicuri mentre invece la Servitù Nera, al contrario, non vede l'ora di precipitarsi giù sulla Central Avenue dove loro dicono che c'è più da divertirsi in un centimetro quadrato che in tutto il resto di Hollywood messa a sieme. Mammina aveva avuto anche l'impressione che entrambe le servitù, sia la Bianca che la Nera, si prendono delle Libertà perché mentre io ero confermata nella mia stanza, mi giungevano continui indizi che il resto della casa veniva denudata di svariati bricabrac, ma io avevo paura che se ne parlavo soltanto, il Maggiordomo mi avrebbe piantato portandosi via con sé il Cuoco e la Cameriera del Secondo Piano.

Inoltre non volevo chiamare Madge a parlarne con lei perché Clyde la teneva continuamente allo stabilimento facendola saltare a destra e a sinistra perché lui tiene più ad avere un largo seguito che lo segua per tutto lo stabilimento che un campione professionista di golf ed è compito della povera Madge di organizzargli il seguito fra il personale dello studio ai quali fra l'altro una Stella del Cinema non fa mai né caldo né freddo.

Eppure devo dire che non è colpa di Madge se la servitù non si rivela soddisfacente perché la poveretta deve accettare le raccomandazioni che quelli le mostrano, le quali prevengono dalle altre Stelle che sono così impazienti di sbarazzarli dalle loro case che sarebbero disposte anche a salire sul tetto delle medesime e di lì urlarne i loro vantaggi. (E Mammina è famosa per aver scritto una raccomandazione io stessa a favore di un autista le cui capacità guidatorie erano una semplice aggiunta alle sue capacità di violare cassaforti, perciò per levarmelo di torno fui più che

felice di scrivere « Eugenio se ne va di sua spontanea volontà e la nostra Casa non sarà certo mai più la stessa senza di lui »).

Pertanto la servitù sono i maggiori menaguai di Hollywood all'infuori delle persone con cui noi Stelle del Cinema abbiamo incidenti automobilistici, le quali, anche se le nostre macchine li sfregano leggermente come una piuma, quelle possono sempre citarci per lo *shock* che, dicono loro, hanno ricevuto e danno un'interpretazione degli spasmi da fare invidia a un attore professionista. Infatti io sono convinta che gratta gratta tutti i Cittadini di Hollywood sono attori competentissimi.

Dunque, mentre Mammina se ne stava a letto ad ascoltare la servitù che dava la sua festicciola mi venne fatto di pensare al giorno in cui pensai di aver raggiunto il culmine dell'opolenza perché potevo assumere qualcuno a lavorare per me. Ma interiormente Mammina non si è mai sentita a casa propria come nella mia stanzetta al Calumet Hotel di Culver City, quando ci stavo, perché senza rendermene conto ero sempre sicura nel mio succoscente di quello che accadeva nella cucina, comunque.

Ad ogni modo, quando Vernon scrutò attraverso la finestra Giovedì sera e vide il servitorame di Mammina e i loro ospiti invitati drappeggiati in lenzoli come antichi Greci e Romani, sgattaiolò per l'entrata di servizio e zompò su per le scale di dietro per riferire a Mammina che la gozzoviglia regnava per tutta la casa e quindi chiese il permesso di andar di sotto e licenziarli tutti.

Bè, io lo ringraziai per la sua gentile considarazione ma gli dissi che, con tutti i loro difetti, non mi avevano mai fatto saltare un pasto e che mi avevano sempre nutrito con la stessa identica roba che mangiano loro, che di solito è deliziosa quando è abbastanza calda. E siccome ho bisogno del nutrimento che essi mi prevedono per via di Topino forse era meglio che li tenessi finché mi durava il denaro.

Allora Vernon attaccò a chiedermi la mia situazione finanziaria e io gli riferii la somma rimasta in banca e allora Vernon mi rimostrò la sua Amicizia più di chiunque altro che Mammina abbia mai conosciuto. Infatti, senza ulteriori motivazioni, si offrì d'insediarsi subito in casa e di sorvegliare Mammina nelle ore che non doveva stare al « Cantuccio » e per di più disse che poteva rispondere benissimo davanti a Dio e agli uomini della sua cucina e che si sarebbe rimorchiato la donna che gli faceva le pulizie nel suo alloggio, la quale non era mai stata vicino a una Stella del Cinema e perciò ci si poteva fidarci.

Duncue! Mammina fu deliziata di accettare la gentile offerta di Vernon, ma proprio in quel momento la festa raggiunse nuove vette e così Vernon decise che era meglio chiamare la polizia. Per fortuna la Servitù Bianca non aveva pensato neppure per un attimo a tagliare i fili del telefono per cui fu affare di un minuto per la Squadra Scioperi di abbattere

la porta frontale e smorsare gli entusiasmi del baccanale. Poi frugarono nelle camere da letto del servitorame e li fecero restituire tutti gli oggetti che avevano rubato dalla casa.

Bè, appena la Polizia ebbe rimosso i disturbatori e se ne andò, il primo pensiero di Vernon fu di sapere se Mammina aveva niente da mangiare, ma io ce l'avevo, perché nei giorni di libera uscita della servitù Andy trova sempre il tempo di capitare da noi prima o poi con un bel sandwich caldo e una cocacola ghiacciata.

Così Vernon insistette per rimanere a casa la notte onde proteggere Topino dagli eventuali nervosismi di Mammina e la mattina dopo, mentre Dockie Davis era venuto a farmi compagnia, Vernon corse al suo alloggio e ritornò con la nuova donna delle pulizie prima che Dockie dovesse andarsene.

Ebbene, la nuova donna delle pulizie portata da Vernon è risultata poi adorabile. E ha anche molto talento dappoiché una volta, quando Peoria abitava nella città dello stesso nome, lavorava per una signora che le aveva insegnato a pollicromare (spargendo prima la tinta su qualche cosa e poi togliendola strofinando la cosa) perciò oltre alle faccende di casa Peoria intende pollicromare tutte le stanze, al piano di sopra e di sotto, in tutti i vari toni d'oro diversi.

Peoria, poi, non vede mai l'ora di aver finito le pulizie al piano di sotto per precipitarsi di sopra e installarsi sul mio letto tutto il giorno a farmi compagnia e l'unico guaio è che non smette un minuto di chiedere perché il Famoso Papà di Topino non lo si vede mai nei paraggi attorno.

Bè, Peoria è arrivata dall'Illinois solo alcune settimane fà e ai suoi occhi Hollywood appare proprio come le sue descrizioni in Tutti i Settimanali Cinematografici in Rotocalco di Questo Mondo per cui esito molto a infrangere le sue allusioni sulla medesima e quando spiego le assenze di Paparino parlo sempre nel vernacolo di quei Settimanali in Rotocalco e le dico che si dà il caso che Clyde Babcock è una di quelle Stelle che vive e respira il suo ruolo coscenziosamente che non è capace di sbarazzarsi dello spirito del personaggio quando lascia il teatro di posa la sera e che siccome il ruolo che sta creando adesso possiede certi aspetti distruttivi, questi potrebbero essere pericolosi per il nostro Topino se lui dovesse stare in casa con noi.

Perciò Peoria disse: « Volete dire che il Signor Babcock sta interpretando un farabutto? ».

Bè, nella fraseologia di Peoria, lo è, perciò dovetti dire:

« Sì ».

E il commento di Peoria fu:

« Mamma mia! ».

Ma quando le raccontai l'intreccio che Shakespeare aveva inventato per

la sceneggiatura di Paparino essa fu ancor più sorpresa e io stessa dovetti convenire che nessun gobbo e zoppo dovrebbe fare una proposizione di matrimonio a una Vedova durante la Messa per un Marito Morto che quella aveva amato moltissimo.

Ma quando le spiegai come la Vedova dopo un po' cominciò a godere della insidiosa condotta di questo Riccardo zoppo con la piena partecipazione del Pubblico, Peoria discese finalmente dalle nuvole e ammise che questo Shakespeare doveva certo conoscere bene la Natura Umana. Sì; ma allora volle sapere che cosa Shakespeare pensasse che cosa fosse la ragione per la quale il tuo Paparino non tornava a casa e mentre io tentavo di trovare una maniera non eccessivamente spiacevole per spiegarglielo, venni sollevata dal vedere Vernon emergere sulla porta e interromperci.

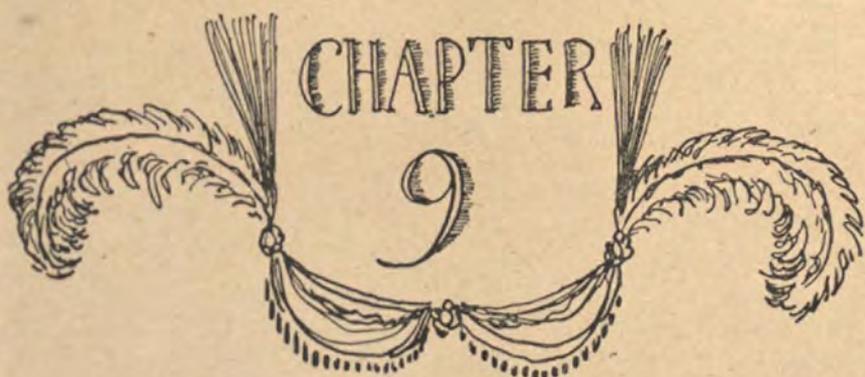
Bé, Vernon durante la sua ora per il pranzo era andato con la macchina all'ufficio di Morrie a prendere il libro che riguardava la mia situazione finanziaria, ma Morrie era fuori in qualche stabilimento così che la sua segretaria aveva telefonato a Mammina per chiederle se doveva consegnare il libro a Vernon o no allorché le dissi: « Sì », e le dissi anche che Vernon ora viveva con me potei quasi udire Hazel che scuoteva la testa all'altro capo del telefono. Perciò Mammina s'immaginò che prima o poi avrebbe dovuto discutere l'argomento con Morrie in persona.

Comunque ierisera dopo pranzo Vernon disse a Peoria di sedersi in un angolino e di star lì bona bona, e lui e Mammina si misero a esaminare le mie spese, ma quando Peoria udì Mammina pronunciare la cifra che devo allo zio Sam, lei disse: « Miss Huntriss, sapete cosa penso? Che quel vostro zio Sam non è altro che un gran bel broccolo e un fannullone ». Perciò Vernon dovette spedirla dabbasso a pollicromare.

Finalmente, però, Vernon riuscì a completare un preventivo che, dice lui, forse durerà fino all'arrivo del Topino se lo si aumenta con i crediti della tua Mammetta e con il suo salario personale di Vernon, povero caro. Poi era appena sceso di sotto a lavare i piatti che Morrie telefonò e attaccò a prendermi in giro per la mia relazione fra me e Vernon, ma io gli feci subito sapere che non c'era niente da ridere perché l'avere Vernon per la casa mi aveva dato un tale senso di rilievo che avevo già notato un detrimento nel consumo del mio fenobarbitolo.

E gli ricordai anche che la Vita Moderna può diventare molto complicata, a volte, e che ci sono dei casi in cui un ragazzo come Vernon è il solo filo che ti regga sù. E a ciò aggiunsi che di solito la Natura sa quello che fà perché quando avevo detto a Vernon che non sapevo come avrei mai fatto a ringraziarlo, a Vernon era venuto un groppo alla gola e lui, sforzandosi di parlare normale, aveva commentato:

« Non ci pensate, Effie! Questa è la possibilità meno remota che io ho di avere un Bambino ».

Così Morrie dovette scusarsi e riattaccare.

Bene, Topino mio, lo svegliarsi e udire Vernon giù in cucina che fischietta mentre complotta deliziose sorprese per la mia colazione, è una maniera talmente piacevole d'iniziare la mattinata che Mammina è anche capace di restare allegra per tutto il giorno. E quando viene la sera è anche più piacevole perchè allora Vernon si assenta qui con Mammina e ci sprofondiamo nei pettegolezzi della giornata che lui raccatta qua e là nel suo ' Cantuccio ' dai vari clienti, se no leggo a Vernon quello che ho scritto e lui emette dei commenti o mi suggerisce qualcosa.

Così ieri sera Vernon ha avuto l'idea che oltre al resto dovrei anche raccontare le mie esperienze prima che la Carriera di Mammina prendesse sostanza e far sapere alla gente i requisiti necessari per diventare una Famosa Stella del Cinema. Perciò stamani mentre Peoria è occupata a fare il pianterreno, Mammina esplorerà la storia del suo Passato.

E la prima cosa che mi venne in mente è di quando ero molto piccola e la mia Mammetta e io eravamo continuamente costrette a viaggiare rincorrendo il mio Paparino (che io ero solita chiamare col soprannome di ' Dadda ') e tentare di riacciuffarlo. Perché infatti Dadda si era dedicato a una vita nomadica che si divideva fra il cavalcare cavalli e il cercar di sfuggire a sua moglie. Pertanto eravamo sempre sulle sue orme inseguendo le corse di cavalli da Tan Foran a Belmont, da Jamaica a Saratoga a Epsom Downs a Eccetera.

E quando Mammetta e io eravamo sole insieme, lei pensava sempre lontano a Dadda e si vedeva benissimo che lei soffriva segretamente delle sue evasioni perché allora i suoi pensieri e anche la sua conversazione diventavano alquanto scommessi, i quali però non erano molto migliori quando riuscivamo a riacchiappare Dadda. Sì, perché lei non si era mai sentita

a suo agio nell'Ambiente delle Corse che parlava nel vernacolo di quel periodo e oltracciò era divertentissimo.

Invece fra Dadda e me c'era stato sempre un accordo assoluto poiché anche se stavamo attenti a non farci sentire udibilmente, entrambi condividevamo la stessa impressione che la povera Mammetta fosse una scocciatrice formidabile. Per tanto non me la sarei mai presa con Dadda per il fatto che se la squagliava di continuo dato che lui e io eravamo idealisticamente felici quando riuscivamo a stare assieme perché Dadda mi aveva imparato a cavalcare quasi ancor prima ch'io potessi camminare (che in seguito mi fu molto utile quando dovetti montare i cavalli per i film). E quando galoppavamo sulle piste ci sentivamo entrambi in salvo dalle chiaccherose seccature di Mammetta che ci rintronavano gli orecchi.

Bé, molte persone si guadagnano la riputazione di scocciatori senza mai imparare di questa loro afflizione ma io credo che Mammetta si fosse accorta della sua. Perché non appena faceva un errore nella conversazione subito si rendeva conto, troppo tardi sempre, che l'aveva fatto. Così rimaneva più silenziosa che le persone noiose di solito ci restano.

Vi sono poi persone che possono fare una 'gaffe' e non perdono nulla del loro fascino nel farla, ma Mammetta non ci riusciva mai e io mi ricordo di una festa che un Allenatore amico di Dadda dette un'estate in un fienile di Reno dove dovettero costruire una pista da ballo e ballarono una danza nuova che si chiamava « La Grossa Mela ». Bè, quando io la rammentai per errore dissi « La *Grande* Grossa Mela » e tutti risero e Dadda mi strizzò a sé. Ma quando più tardi Mammetta fece lo stesso identico sbaglio, tutti si strizzarono l'occhio e Dadda non se la strinse, per cui io penso che uno dei più grandi misteri della vita è la Personalità. Per la quale, Mammetta era nata senza.

Comunque. Una volta che io avevo otto anni, Mammetta e io dovettimo inseguire Dadda tramite diversi Stati e ne perdemmo l'odore in Kansas City. Così mentre attendevamo sue notizie Mammetta trovò un lavoro con la stessa Ditta dove lavorava il giorno che incontrò Dadda per la prima volta che era un posto dove facevano costumi per Fantini e lei s'innamorò di Dadda mentre gli provava il suo giubbetto di seta.

Dunque Mamma pensava che lavorando per quella Ditta le sarebbe stato più facile tenere i contatti con i membri della Fraternità delle corse che passavano per Kansas e potevano dargli notizie di Dadda. Così ci stabilimmo nel primo vero cottage arredato che potevamo permetterci e poiché il lavoro di Mammetta era quello di rifinire i costumi lei poteva farlo anche a casa. Perciò lei era solita sedersi con un occhio sempre fuor di finestra per avvisare il ritorno di Dadda (anche quando sentivamo dire che lui era in Australia o Singapore o Ceco-Slovacchia e Inghilterra).

Ma io ero troppo abituata a stare senza Dadda per sentirne la man-

canza come Mammetta, per tanto a Kansas mi sentivo in Paradiso. Perché mi ero accorta che il cercar di trovare Dadda da un campo all'altro di corse mi aveva creato nel succoscente il complesso di preoccuparmi di quello che sarebbe accaduto il giorno dopo, mentre lo svegliarmi ogni mattina nello stesso posto e riconoscere subito gli stessi mobili e sapere che Mammetta stava guadagnando da sé il denaro per l'affitto mi dette un senso di Sicurezza Sociale che non mi ero mai neppure accorta di non averlo provato mai. (La quale è proprio quella Sicurezza che voglio per il mio Topino. E per fare così che la nostra Casa abbia l'aria di essere stata sempre permanente io voglio riempire la soffitta con una caterva di vecchi ricordi che Skip Norton mi ha promesso di rubare dalla trezzeria per noi).

Bè sul marciapiedi davanti alla nostra casetta c'erano dei bambini con cui feci conoscenza personalmente e con cui giocai per la prima volta. E infine, per suggerimento dell'autorità cominciai con andare a scuola, ma non mi seccava andarci finché nella stessa situazione c'erano anche gli altri bambini.

Ora, dopo che circa otto anni erano passati e io avevo sedici anni, chi scappa fuori un giorno? Dadda. E quando andai a aprire la Porta e me lo vidi davanti in piedi non riuscivo a crederlo. Perché lui era lo stesso adorabile Dadda, piccolo ben costruito e gagà, del quale avevo il suo ritratto sul cassettone e con la stessa tintarella scura che aumentava il colore dei suoi occhi azzurri. L'unica cosa che avevo dimenticata di lui era l'odore costoso della Colonia che adoprava sempre e il cui ricordo mi tornò di colpo in mente al momento che l'annusai.

Ma Dadda non poteva credere ai suoi occhi dato che ero così differente perché quando lui ci era scappato io ero appena una ragazzina tondetta tondetta con i lineamenti facciali ancora indistinti mentre ora, nel frattempo, mi ero dimagrita ed ero persino diventata un pochino più alta di Dadda.

Bè, non dimenticherò mai quel giorno che noi due passammo insieme mentre Dadda ci raccontava tutte le sue avventure che lui aveva avuto in Turchia dove aveva corso per i colori di un Turco che doveva essere stato molto popolare perché Dadda ne parlava sempre chiamandolo 'Atta Turc'.

Poi, dopo che Dadda si era stancato di raccontare le sue avventure chiese a Mammetta che cosa avevo 'combinato' da quando lui se ne era andato. Bè, siccome Mammetta non voleva farlo pentire di essere tornato a casa così stette attenta a dirli soltanto le notizie buone e non accennò mai alle mie pagelle. (E manco male non accennò neppure al Prof. Sudbury perché io non glielo avevo mai detto comunque e così non poteva saperlo).

Come al solito Mammetta cercò di scoprire i futuri progetti di Dadda e se aveva intenzione o no di portarci con sé e allora Dadda gli disse che il suo prossimo impegno erano le corse di Aquaduct e che sarebbe stato meglio che restavamo a Kansas City dove io potevo rimanere a scuola.

Naturalmente a questo punto Mammetta attaccò a piangere e io capii che lei dava la colpa a me in qualità di palla al piede anche se Dadda e io sapevamo entrambi (nel succoscente) che se lui non avesse portato in ballo la ragione della scuola avrebbe trovato una scusa altrettanto buona per piantarci ancora. Tuttavia provò a dirli che ora che lui correva in patria di nuovo era molto più a contatto con noi di prima di lì in avanti.

Bè, come scoprimmo subito, Dadda era tornato con Depositi Bancari Turchi e il giorno dopo li fece cambiare in denaro e ci portò io e Mammetta a fare spese nei Magazzini più eleganti e Dadda mi comprò dei vestiti che cominciarono a farmi considerare il mio Sesso Appiglio con orgoglio e non più con apprensione perché tutti nel Reparto Abiti (e anche alcuni dei clienti che si trovavano là) si interrompevano per fare complimenti a Dadda e Mammetta per il mio aspetto (il che mi fece realizzare che il Sesso Appiglio in abiti costosi può spesso far cambiare la mancanza di rispetto di defferenza).

Ma io però avevo notato che Mammetta cominciava ad accorgersi che lei non riceveva nessuna attenzione personale e siccome quel giorno presentavano una nuova Moda di vestiti per 'Madri-e-Figlie' nei Magazzini dove eravamo così ebbi l'idea che Mammetta si sarebbe sentita più considerata se io suggerivo di comprare due vestiti tutti e due uguali e io lo suggerii. Ma appena ce li provammo e li guardammo nello specchio compresi che avevo fatto un errore perché il vestito di Mammetta le stava così male che nessuno avrebbe mai neppure supposto che noi due appartenessimo alla stessa famiglia.

Eppure quella sera Mammetta e io ci vestimmo (in due vestiti nuovi che erano differenti) e Dadda ci portò a pranzo in un Ristorante dove la musica accompagna tutto il mangiare e là c'era un gruppo di compagni delle corse di Dadda con il favoloso Signor Pendergast, che io non avevo mai neanche sognato di poter incontrare in persona.

Ebbene, al Signor Pendergast piacque moltissimo vedere una famiglia che si divertiva assieme per cui mandò una Bottiglia di Champagne alla nostra tavola e mi fece un Brindisi da un capo all'altro della stanza. E tutti gli uomini del suo gruppo non stavano nella pelle per ballare con me se Dadda avesse dato il permesso, ma invece lui ballò tutti i balli con me lui stesso nel mio nuovo vestito da debuttante.

Poi fra un ballo e l'altro Dadda cominciò a rivedere i suoi piani per Aquaduct e disse che infine, dopo tutto, non era poi una cattiva idea di portarsi dietro me (e Mammetta). Perché, disse lui, non vedeva l'ora di vedere le ripercussioni che avrei fatto nell'Ambiente delle Corse, seduta nella Tribuna Privata del suo nuovo padrone (con Mammetta).

Bè, restammo in quel Ristorante fino alla mattina seguente ma dopo essere tornati a casa e io me ne stavo a letto godendomi il mio nuovo orologio

da polso di platino che Dadda mi aveva regalato e cercando di non addormentarmi per paura di sognare che lui non sarebbe tornato mai più, udii qualcuno entrare quatto quatto nella mia stanza. Io non avevo affatto paura che fosse un ladro ma provai lo stesso una strana sensazione di melanconia, perciò mi rizzai ratta ratta sul letto e accesi la luce.

Ebbene, era Mammetta che mi portava la colazione su un vassoio, la quale era piuttosto insolito. E ben presto scoprii che la mia sensazione di melanconia era di origine pissichica perché lei mi disse che io ero in vero e serio pericolo. E continuò a dirmi che Dadda era il mio Vero Padre quanto lei era la mia Vera Madre.

E poi mi disse che lei mi avevo adottato da una Signora Strana quando avevo pochi giorni di vita perché la Moglie di un Proprietario di Cavalli le aveva detto che un banbino avrebbe potuto cimentare insieme la sua casa e impedire a suo marito di fare le sue frequenti sparizioni. Così lei disse anche che quando la mia presenza non impedì proprio un bel nulla, lei cominciò ingiustamente a darmene la colpa a me, ma invece di trovarmi un'altra famiglia da qualche altra parte lei mi mantenne con sé perché si rendeva conto che ero l'unica della famiglia che riusciva a non annoiare Dadda. Senza contare che viveva sempre nella speranza che lui si stancasse dei suoi viaggi e si decidesse a interessarsi della famiglia.

Poi disse che il tono della faccia di Dadda quando mi guardava le fece capire che essa e io non avremmo mai potuto avere un futuro l'una con l'altra perché se anche io fossi riuscita a cimentare la sua casa insieme proprio allora, sarebbe stato un po' tardi comunque e poi sarebbe accaduto in una maniera tale che lei non tollererebbe mai.

Allora io li chiesi se pensava che potevo tornare dalla mia Vera Madre ma lei disse che sedici anni fà quando mi raccattò, si dette il caso che la mia Vera Madre fosse di passaggio in transito senza ulteriore indirizzo a cui far proseguire. Per tanto si erano perse di vista l'una verso l'altra e questo è quanto.

Bè, mentre io me ne stavo seduta nel letto ascoltando la notizia che io non appartenevo a nessuno, riprovai il mio senso d'insicurezza e tutto mi apparve quasi strano e poi, mentre passavo di sorpresa in sorpresa ad ogni secondo, lei mi chiese d'improvviso se non mi era mai passato per la mente di scappare a Hollywood e di entrare nel cinema.

Ebbene, l'idea di entrare nel cinema mi fece fare uno zompo che nemmeno, perché forse nel mio succonscio quell'idea mi doveva essere stata in testa da parecchio tempo, così le chiesi se pensava veramente che ce l'avrei fatta e lei disse che a giudicare dal mio successo ai Magazzini quel pomeriggio e anche al Restorante dopo, ne era più che sicura.

Poi mi mise in mano un rotolo di denaro che essa aveva preso (per il suo stesso bene) dal portafoglio di suo marito e mi chiese se non era meglio

che cominciassi subito a far le valige con i miei bei vestitini nuovi che così potevo prendere il primissimo treno della mattina prima che lui si svegliasse.

Allora mi alzai ancora stordita e mentre lui mi aiutava a far le valige non sapevo se sentirmi sperduta o triste o tanto eccitata perché era un bello sforzo anche soltanto il pensare di lasciarlo dopo tutti i piani che avevamo preso a fare di andare sempre insieme alle corse. Ma io cercai lostesso di non pensarci e di riflettere piuttosto su Hollywood dove forse un giorno avrei potuto anche conoscere Jean Crawford la quale era il mio ideale.

E tuttavia ero ad ogni modo contenta che lei e io non ci si fosse conosciute meglio perché anche col fatto che lei è sempre nelle nuvole, mi dispiaceva l'idea che non l'avrei rivista mai più mentre per quello che la riguardava pensavo che non si sarebbe commossa punto sul mio conto. Ma questo successe fino all'ora di partire perché allora non si controllò più e si commosse non per il dolore di vedermi andar via ma per il rimorso di non avermi preparato con delle istruzioni private sulle mie personali relazioni con gli uomini. E disse che ora che non l'avrei avuta più dintorno a farmi da guida essa avrebbe tentato di fare a menda della sua deficenza col dirmi tutto sui Fatti della Vita. Ma lei era così debole in conversazione (anche su argomenti noiosi) che il parlare di cose interessanti come quelle le legava addirittura la lingua e io ebbi così compassione per lei che le raccontai tutto del Prof. Sudbury e le dissi che, dato l'antecedente, non aveva nulla da preoccuparsi. E fui contenta di avergliela detto perché il sapere che partivo per Hollywood con una adequata preparazione sembrò tranquillizzare moltissimo la sua Coscenza.

Bé, a questo punto arrivati cominciò a essere tardi e perciò lei mi provvide del mio Certificato di Nascita (con incluso il mio Vero Nome) e poi fu il momento di dirsi addio così io glielo dissi con una semplice formale stretta di mano perché volevo che lei capisse che rispettavo il suo risentimento e io sapevo che lei non poteva fare a meno di risentirsi.

Ma proprio mentre stavo per uscire dalla porta con le valige, lei mi ritirò indietro nella mia cameretta e disse che c'era un'altra cosa che dovevo fare per facilitarli le cose e l'altra cosa era di perdonarla per il fatto che direbbe a Dadda, quando si svegliava, che ero stata io a prendere il denaro dal suo portafoglio ed ero partita per qualche destinazione senza lasciarli una sola parola di scritto.

Bé, a me sarebbe piaciuto tanto lasciare a Dadda la mia migliore impressione, ma poi mi costrinsi a ricordare che lei si era occupata di me per tutti quell'anni, per quanto non le piacesse per nulla, e quindi le dissi di far pure e dirli tutto quello che voleva.

E poi passai davanti alla porta dove lui stava dormendosela di santa pace e uscii dalla casetta che era stata la più permanente di tutti i posti in

cui avevo vissuto, presi un taxi (tutto da me sola) e comprai il biglietto alla Stazione e salì in treno.

Il treno era appena uscito dai Sobborghi di Kansas City che un signore di mezza età e dall'aspetto danaroso mi s'avvicinò e mi chiese:

« Chiedo scusa, ma lei non è per caso Spagnola? ».

Così io li dovetti dire che non lo ero. E allora lui disse che non lo era neppure lui. Ma a quello sembrò che il caso di non essere Spagnoli nessuno dei due costituisse un'ottima presentazione e s'istallò lì.

Come risultato dovetti cortesemente sopportarlo finché non fu costretto ad andare al gabinetto e allora m'impossessai rapidamente del Controllore e mi feci trasferire in uno scompartimento privato. Perché mi ero già messa abbastanza nei guai con degli uomini abbastanza eccitanti per perder tempo a mettermi nei guai con degli uomini noiosi.

Chiusi la porta di quello scompartimento e mi misi a pensare a con quanta rapidità Dadda avrebbe lasciato Mammetta di nuovo e guardai il mio orologio da polso di platino e mi domandai chi sa mai quale storia lei gli stava raccontando su me in quel preciso istante. E io ho paura che gliene raccontasse una quantità enorme perché dieci anni dopo che io ero doventata una Stella Famosa, lui vinse la corsa ad ostacoli di Santa Anita e io fui scelta per mettere la Corona di Rose intorno al collo della sua monta e quando andai là e la misi, lui mi guardò con lo sguardo più fisso e vetroso che io avessi mai ricevuto da chiunque (eccettuate le donne). Perciò mentre stavo là in piedi accanto al cavallo immaginando bene i pensieri che li dovevano passare per la testa, cominciai a sentirmi veramente la colpevole di quei pensieri ed ebbi una tale violenta esplosione di rossore che la stampa della scena risultò difettosa dato che il tutto veniva ripreso in Tecnicolor.

Per tutta la durata del viaggio verso la California io rimasi rinchiusa a chiave nello scompartimento, procurandomi il notrimento con dei sedativi che ordinavo al Controllore il quale aveva l'aria un po' sorpresa. E non cessai di pensare a Dadda e Mammetta e a tutti i ragazzini con i quali avevo giocato per tanto tempo e alla mia classe (che avevo lasciato incompiuta). Mi venne anche di pensare come dal giorno del mio picnic del 4 Luglio con il Prof. Sudbury le mie cose erano state alquanto agitate e peguliari. Perciò mi ripetevo continuamente: « Questo deve essere quello che la gente chiama 'vivere' », pronta a scoprire tutto su Hollywood, bene o male.

MISCELLANEA

Una battaglia perduta. La soluzione che è stata adottata per la RAI è certamente la peggiore che si potesse escogitare. Un vice presidente è stato elevato a presidente, e due attivisti dell'Azione Cattolica sono stati nominati rispettivamente consigliere delegato e direttore generale. E' come dire che ben presto, e cioè non appena si potranno valutare i risultati della nuova gestione, saremo tutti indotti a rimpiangere addirittura i vecchi dirigenti. Questa della RAI è stata dunque una battaglia perduta, ed è necessario che se ne valuti il significato.

Non ci stupisce affatto che l'Azione Cattolica si sia impegnata nell'offensiva con l'accanimento che vi ha posto. Riconosciamo onestamente e francamente che il prof. Gedda ha condotto una sua battaglia con senso di coerenza apprezzabile, e non senza certezza di fiducia nella vittoria finale: questo stato italiano che da tanti anni ha mostrato la sua propensione ad abdicare a favore della Chiesa e dei suoi organi a quelle che sarebbero le sue funzioni essenziali — la scuola, l'assistenza alla gioventù, la propaganda ecc. — non avrebbe opposto una grande ed apprezzabile resistenza al nuovo tentativo di manomissione. Quando il patrimonio della ex G.I.L. è stato praticamente regalato alla Pontificia Commissione di assistenza, non v'era ragione di dubitare che anche i microfoni del monopolistico apparato radiofonico dovessero finire, insieme agli schermi televisivi, nelle mani dei clericali organizzati.

Ci stupisce piuttosto che coloro che da qualche mese si sono schierati a fianco della maggioranza democristiana in veste di sedicenti difensori dello Stato — cioè i ministri socialdemocratici e liberali, con l'aiuto dei fiancheggiatori repubblicani — abbiano dimostrato così scarsa sensibilità per il problema. Che genere di custodi siano mai questi laici che condividono le responsabilità del governo ma non riescono in cambio a far sentire la propria voce ogni volta che si tratta di risolvere un problema di fondo, non riusciamo a comprendere né quindi a definire. Ci danno l'impressione di una veramente singolare razza di politici straordinariamente sorpassati ed invecchiati, ciechi e sordi come sono di fronte ai problemi concreti che una politica modernamente intesa è destinata a porre quotidianamente.

Tutti quelli che sono gli strumenti nuovi ed essenziali per l'esercizio di una determinata politica nel mondo moderno — come la radio-televisione, la stampa, lo spettacolo, lo sport — sfuggono evidentemente alla comprensione delle due dignitose delegazioni socialdemocratica e liberale al governo. La lezione dei tempi moderni, quella che è stata impartita dai totalitari dei diversi colori, non ha insegnato veramente nulla ai nostri laici. Le attività culturali, l'interesse per il cinematografo, tutte le iniziative che sono ancora relativamente libere stanno a poco a poco diventando riserva di azione per il partito comunista. In quei campi dove, come per la radio e l'assistenza alla gioventù, esiste un pratico monopolio di Stato, è l'azione cattolica o la pontificia commissione che riesce ad ottenere la concessione in appalto: e i laici intanto stanno a guardare, straniandosi da quelle che sono le vitali esigenze di una politica ammodernata.

Questo è un motivo per una preoccupazione che non potrebbe essere che molto seria. Da un lato si ha il sospetto che i partiti minori siano veramente qualcosa come membri onorari del nuovo governo quadripartito; dall'altro si ha la sensazione che a porsi in queste condizioni di minorazione siano precisamente loro stessi, per una loro intrinseca incapacità di intendere e di volere...

Ciò non ci esime tuttavia dall'indicare anche la parte di responsabilità che spetta alla democrazia e per essa al presidente del consiglio on. Scelba, poichè facendo il gioco del prof. Gedda si può bensì ottenere il favore della Chiesa col renderle un servigio di più: ma è pur certo che si agisce in un senso e secondo un indirizzo che non è fatto per proseguire a lun-

go l'esperimento governativo di concentrazione democratica.

(*Dal settimanale liberale* Il Mondo *del* 15 *giugno* 1954).

* * *

UN'ALTRA BATTAGLIA. Dopo la questione della RAI, risolta tanto malamente, si è aperta una questione che riguarda l'Enciclopedia Italiana. Dimessosi Gaetano De Sanctis, che tanto degnamente ne ha tenuto la presidenza in questi ultimi anni, si è alla ricerca di un successore, e a quanto sembra le preferenze stanno accentrandosi sul nome di un ex senatore, naturalmente democristiano.

Non chiediamo quali siano i suoi titoli né pensiamo di fare questioni personali: anche perché è del tutto inutile, come dimostra l'esperienza, far valere titoli, dimostrare capacità, competenze e attitudini; la D.C. non si regola né mai si è regolata secondo questo metro, essendole indifferente che l'uomo giusto vada al posto giusto. Quello che vuole, e ottiene, e fortissimamente poi tiene non è che «il posto»; praticamente, anzi, tutti i posti: in modo che almeno un posto purchessia vada ad uno qualunque dei suoi uomini. Tutti i posti per democristiani, fin quando tutti i democristiani avranno un posto. In questo senso la questione dell'Enciclopedia Italiana ci sembra esemplare. Il candidato di cui si parla non sembra aver particolare competenza per reggerne le sorti ma non è detto che, una volta scartata la sua cadidatura, l'altro democristiano che sarà prescelto debba averne di più: quello che conta è sbarrare la strada agli uomini che rappresentano, secondo un non dimenticato discorso veneziano dell'on. Scelba, il culturame.

Proprio in Italia, e cioè nel Paese dove il contributo dei cattolici alla cultura è più scarso che altrove — anche facendo paragoni con Paesi a maggioranza protestante — si vuole dunque consegnare l'Enciclopedia ad un esponente della parte meno vitale e meno feconda, spiritualmente e culturalmente parlando. Dopo che la cultura italiana nel realizzare l'Enciclopedia aveva dovuto fare i conti con l'invadenza fascista, oggi che essa lavora per una revisione onestamente rinnovatrice e restauratrice dei valori autentici della nostra tradizione civile, si viene a profilare la minaccia di una nuova e forse anche più pericolosa manomissione, ad opera dei cattolici. Esiste in Italia una specifica Enciclopedia Cattolica, recentemente condotta a termine: proprio in questi giorni ne è stato distribuito l'ultimo volume, il dodicesimo, ed è una opera che adempie egregiamente al proprio ufficio, ristretto e chiaramente delimitato dal suo stesso nome. Dovrebbe bastare.

Non è per nulla lieta la prospettiva di avere in futuro un'edizione della Enciclopedia Italiana che costituisca in pratica un allargamento della Enciclopedia Cattolica; sono già troppe le manomissioni clericali nel campo dell'insegnamento, in ogni grado di scuole, perchè si possa consentire a quest'ultima indebita appropriazione di uno dei maggiori strumenti della nostra cultura. Non vorremmo perciò che anche questa volta i partiti laici si lasciassero cogliere impreparati e dovessero subire la vergogna, dopo quella della RAI, di un'altra battaglia perduta. Se in ogni modo, non bastasse l'interesse o la sensibilità per i problemi della cultura a spingerli ad affrontare una lotta che certamente non sarà facile e potrà essere sgradevolmente pericolosa, cerchino di considerare il problema da un altro punto di vista, strettamente politico.

Se cioè non li muove il senso del dovere di preservare la cultura italiana da una involuzione clericale, possa almeno qualcosa la più terrena considerazione che qui siamo di fronte ad un altro episodio di quel malfamato sottogoverno che tanto imperversò durante il quinquennio della maggioranza assoluta democristiana: e che ora, come è dato a tutti di vedere, mostra di prolungarsi. Un semplice sentimento di dignità personale e politica dovrebbe oggi, mutati i rapporti di forze, fare insorgere i laici per impedire che si affermi l'opinione dell'assoluta inutilità della loro presenza nel governo di concentrazione democratica.

(*Dallo stesso settimanale del* 22 *giugno* 1954).

* * *

Per chi conosce bene la situazione, il Guatemala ha un Governo di sinistra ma è fermamente nazionalista; non è affatto un satellite di Mosca e a dispetto delle grandi società americane che fanno affari d'oro sfruttando la sua produzione di banane, non è diventato ancora proprietà degli Stati Uniti.

(*Dall'organo dei liberali inglesi* Manchester Guardian *del* 18 *giugno* 1954).

Ricordo di Achille Longo e Giovanni Passante

Nello scorso mese di maggio si spegneva a Napoli il Maestro Achille Longo, insegnante di composizione presso quel Conservatorio e musicista tanto valoroso quanto modesto e quindi particolarmente inadatto a occupare il posto che meritava nel mondo artistico di oggigiorno. Scrisse anche musica per film con una intelligenza non comune di questa forma espressiva, portando, fra tanto mestiere, il suo autentico, bizzarro e caldo ingegno napoletano.

Altri, con autorità e competenza, potrà parlare di Lui come artista: io voglio qui sopratutto ricordare l'amico fraterno, al quale mi legava da circa quarant'anni un profondissimo affetto e che ha condiviso, sempre, le mie ansie, le mie soddisfazioni e le mie amarezze, confortandomi e aiutandomi col suo prezioso consiglio, con la sua partecipe umanità, col suo inimitabile esempio. Solo chi lo ha conosciuto, chi gli è stato vicino e ha potuto attingere ai tesori della sua ricca umanità è in grado di comprendere cosa significhi la sua immatura fine: qualcosa che scompare davvero quando, come in Lui, l'ingegno e la bontà si identificano.

Caro, indimenticabile Achille, l'ultima volta che ci siamo incontrati fu quando, poco tempo addietro, trasmisero alla radio la tua marcia per il corteo nuziale de « La bella addormentata » e tu mi scrivesti di ascoltarla perché così nello stesso momento avremmo potuto rivivere quei giorni lontani di lavoro comune e di intima soddisfazione. Caro, indimenticabile Achille, tu che venivi così spesso a Roma a trovarmi e oltre che di me e del mio lavoro ti interessavi della mia famiglia come fosse la tua, tu già da tempo attanagliato dal male, hai voluto così dirmi addio con quella musica scritta con un talento che tutti possono avvertire, ma con un animo che io solo so di conoscere.

Da queste pagine il ricordo di te vuole essere la risposta a quell'addio: un sentimento che intende anche chi ebbe la ventura di starti per poco vicino.

Pochi giorni prima, nella stessa Napoli, era morto il documentarista Giovanni Passante Spaccapietra, appena quarantenne. Napoletano anche lui di vivo ingegno e di caldi affetti era stato uno dei miei più affezionati allievi

al Centro Sperimentale di Cinematografia negli anni 1939 *e* 1940 *e poi valido, instancabile e generoso aiuto in alcuni film. La sua carriera professionale, nonostante le indiscusse capacità, non era stata né facile né fortunata. E' rimasto sempre fedele alle sue idee, ai suoi sentimenti: il vario volgere delle fortune, in questi ultimi anni, non gli hanno mai fatto mutare il fondamento dei suoi rapporti con gli altri, basati sulla stima e sull'affetto. L'amarezza che a tratti velava il suo sorriso buono, amarezza più che giustificata dalla fatica di vivere onestamente, non ha mai spento in Lui la fiducia negli uomini e in un mondo migliore al quale fermissimamente credeva. Dei successi dei suoi compagni di studio e di lavoro godeva come fossero i propri, delle ingiustizie commesse a danno di altri soffriva come fossero state fatte a lui.*

Fino all'ultimo il suo volto sofferente (lo avevo visto qualche giorno prima della morte) si illuminava parlando del lavoro, degli amici, dei progetti per il futuro.

Anche a nome dei vecchi insegnanti e allievi del Centro, dove aveva portato la sua esuberante allegria e la sua naturale bontà, voglio qui ricordarlo con affetto e piangere il suo crudele destino.

L. C.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma N. 2689 del 24-4-52

INTERGRAF - Roma - Via dei Salumi, 30 e - Giugno 1954